

Ludwig van Beethoven

Wilhelm Joseph von Wasielewski



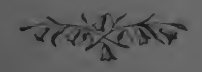
Ludwig van Beethoven

von

W. J. v. Wasielewski.

Mit einem Porträt in Stahlstich.

Erster Band.



Berlin
Verlag von Brachvogel & Ranft
1888.

Beethoven.

I.



L v Beethoven



Ludwig van Beethoven

von

W. J. v. Wasielewski.

Mit einem Porträt in Stahlstich.

Erster Band.

Berlin
Verlag von Brachvogel & Ranft
1888.



Der

Westpreußischen Friedensgesellschaft

in Danzig

hochachtungsvoll zugeeignet.

„Noch eine Biographie Beethoven's", höre ich sagen. Es dürfte die letzte nicht sein. Eine in jeder Beziehung so außerordentliche Erscheinung wie dieser große Geist, wird immer wieder zur Betrachtung anreizen. Sein Leben und Wirken bietet ebenso zahlreiche als bedeutende Gesichtspunkte dar, und dies nicht nur hinsichtlich seines in gewissem Sinne universell gearteten Naturell's, sondern auch, weil er einer Epoche tiefgehender Bewegungen angehört, die sich in seiner Musik reflektiren. Ist er doch auch für unser Jahrhundert zum Inbegriff des Höchsten in der instrumentalen Kunst geworden. Mit wenigen Ausnahmen sind seine Werke Gemeingut der musikalischen Welt, und bei seinem Namen schlagen Aller Herzen lauter, höher. Um so mehr besteht in vielen Kreisen das Verlangen, sich mit seinem Leben und Streben, mit den Triebfedern seines Schaffen's vertraut zu machen. Allein es ist nicht Jedermann's Sache, weitschichtige, bis in die kleinsten Details eingehende Werke durchzustudiren, deren wir über Beethoven bereits ein paar besitzen. Dies bestimmte mich, als mir vor mehreren Jahren das Anerbieten gemacht wurde, eine Biographie des Meisters abzufassen, nach längerem Zögern zu dem Entschluß, ein Lebensbild desselben in mäßi-

gerem Umfang und möglichst gemeinverständlicher Darstellung zu entwerfen.

Für meine Arbeit habe ich die Aufzeichnungen von Beethoven's Zeitgenossen, sowie die über ihn vorhandenen Schriften, besonders aber Thayer's in Betreff der Berichtigung und Feststellung des äußeren Lebensganges unseres Meisters sehr verdienstliches Werk benutzt, soweit es bis jetzt vorliegt. Außerdem sind mir nächst Beethoven's zahlreich veröffentlichten Briefen, G. Nottebohm's höchst werthvolle Untersuchungen über des Meisters Werke („Beethoveniana" I und II, sowie „Beethoven's Studien") und L. Nohl's Beethovenbiographie von großem Nutzen gewesen. Im Übrigen habe ich meinen eigenen Anschauungen und Überzeugungen bezüglich des Lebens und Wirkens Beethoven's Ausdruck gegeben. Der freundliche Leser wird mir nach näherer Bekanntschaft mit den folgenden Blättern gewiß gern zugestehen, daß ich die Entlehnungen aus den vorgedachten Werken nicht dazu benutzt habe, um die Seiten dieses Buches damit anzufüllen, sondern um den menschlichen und künstlerischen Charakter Beethoven's zu beleuchten und zu erläutern. Selbstverständlich sind alle neuerdings aufgefundenen Kompositionen, sowie auch die in letzter Zeit noch erschienenen Briefe desselben von mir berücksichtigt worden.

Von einer strikten Eintheilung der Werke Beethoven's in drei Stilperioden habe ich abgesehen, weil sie sich nicht konsequent durchführen läßt. Es ist richtig, daß sich mit der heroischen Symphonie eine entschiedene Wendung in Beethoven's Schreibweise vollzieht. Indessen entstanden nach derselben noch Kompositionen, wie z. B. die C dur-Messe (op. 86)

und die dritte Leonoren-Ouvertüre (op. 138), welche im Hinblick auf ihre Beschaffenheit weit eher in die erste als in die zweite schöpferische Periode einzureihen wären. Ähnlich verhält es sich mit der Normirung des Beginnes der dritten Periode. Als Anfang derselben bezeichnet Fétis, welcher das, von Anderen adoptirte System der drei Stilarten Beethoven's zuerst aufstellte, die 7. Symphonie. Nun hat aber Beethoven einerseits vor diesem Werk Kompositionen geschrieben, die, wie das Klavierkonzert (op. 76, Es dur) und das F moll-Quartett (op. 95) ganz wohl zu den Erzeugnissen der dritten Periode gerechnet werden könnten. Und andererseits schuf er nach jener Symphonie Werke, welche, wie „Wellington's Sieg" (op. 91), die C dur-Ouvertüre (op. 115), der Chor „Meeresstille und glückliche Fahrt" (op. 112), und der Liederkreis „An die ferne Geliebte" (op. 98) nebst manchen kleineren Arbeiten passend in die zweite schöpferische Periode zu setzen wären. Man sieht, eine streng systematische Classification der Werke unseres Meisters nach Stilperioden erscheint bedenklich.

In Betreff der Brüder Beethoven's und seines Neffen habe ich mich auf das Wesentliche beschränkt. Es gewährt heute keinerlei Interesse mehr, jene unerquicklichen Verhältnisse gründlich zu besprechen, in welche Beethoven durch die genannten Persönlichkeiten und deren Anhang leider verwickelt wurde.

Nicht ohne Grund ist Beethoven mit besonderem Nachdruck als „Tondichter" bezeichnet worden. Haben unzweifelhaft auch einzelne andere Musiker auf diese Benennung Anspruch, so gebührt sie vor Allem doch jenem Künstler, dem diese Betrachtungen gewidmet sind. Alles,

was sein Inneres bewegte, Freude, Wehmuth, Kummer, Schmerz, Liebeslust und Leid, Schwelgen im Naturgenuß, Seelenkonflikte uud Gemüthsstimmungen mannichfacher Art, die sich mit Worten nicht genau präzisiren lassen, hat er durch das Medium der Tonsprache kundgegeben. Und weil er ein urkräftiger Geist war, weil er Alles ungewöhnlich stark empfand und aussprach, darum wirkt seine Musik unmittelbarer, ergreifender, hinreißender und überwältigender als diejenige anderer Komponisten. Er hat schlagend gezeigt, daß die Tonkunst poetische Ideen symbolisch auszudrücken vermag. Beabsichtigte er doch auch, wie Schindler, sein erster Biograph, versichert, die, vielen seiner Werke zu Grunde liegende dichterische Vorstellung anzugeben, um, wie z. B. bei der Pastoralsymphonie, das Verständniß für dieselben zu erleichtern, was jedoch nicht zur Ausführung kam. Unterdessen ist es bekanntlich im Laufe der Zeit von verschiedenen Seiten unternommen worden, die oft uns in lebhafteste Erregung und Begeisterung versetzende Musik Beethoven's zu erklären und auszulegen. Ich habe es auf meine Weise versucht, mich aber, da es seine Schwierigkeiten hat, der geistigen Bedeutung von Tonwerken mit Worten beizukommen, mehrentheils auf gleichnißartige Andeutungen beschränkt.

Beethoven, dieses urwüchsige Kraftgenie seltenster Art, giebt dem Biographen auf zu rathen. Sein Denken, Thun und Lassen bewegt sich häufig in scharfen Gegensätzen und scheinbaren Widersprüchen. Bei reiflichem Nachdenken entwirren sich aber dem inneren Auge die wundersam verschlungenen Fäden seines Wesens, und schießen in einen zentralen Punkt zusammen, von dem aus betrachtet dieses reiche, viel-

bewegte und thatkräftige Leben sich zu einer einheitlich charaktervollen Gestalt verdichtet, bei welcher Persönlichkeit und künstlerisches Schaffen einander völlig decken. Sollte es mir gelungen sein, eine einigermaßen klare und überzeugende Darstellung davon gegeben zu haben, so würde ich freudige Genugthuung empfinden.

Sondershausen, im Oktober 1887.



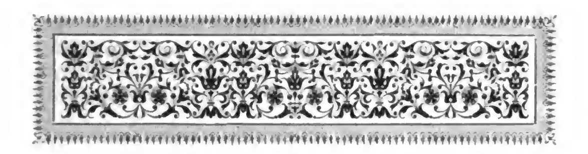
Inhalt.



Berichtigungen.

S. 150, Zeile 16 v. o. ist für die Worte „im 17. Abschnitt" zu lesen: „im 6. Abschnitt des zweiten Bandes".

S. 157, Zeile 15 v. o. ist für die Worte „im 14. Abschnitt" zu lesen: „im 5. Abschnitt des zweiten Bandes d. Bl."



I.

Bonn als Kurfürstensitz.

Der Schauplatz, auf welchem sich die Jugendgeschichte des Helden der folgenden Darstellung abspielt, ist die Stadt Bonn. Dieser Ort hatte zur Zeit der Geburt Ludwig van Beethoven's eine wesentlich abweichende Physiognomie von heute. Im Norden und Westen durch die Bannlinie der ehemaligen, 1717 zum größten Theil beseitigten Festungswerke, so wie im Süden von der ausgedehnten Schloßfront und im Osten vom Rheinstrom begrenzt, bot die wenig mehr als 9000 Seelen zählende Stadt außer dem Münster und den übrigen Kirchen, von denen die früher auf dem Römerplatz befindlich gewesene Remigiuskirche, so wie die St. Martins und St. Gangolphs-kirche seit dem Anfange dieses Jahrhunderts gänzlich verschwunden sind, nur noch in dem kurfürstlichen Schloß eine architektonische Sehens-würdigkeit. Und selbst dieses Schloß, jetzt Universitätsgebäude, hat nicht mehr seine ursprüngliche Gestalt. Die der Stadt zugekehrte Seite desselben besaß ehedem einen stattlichen Thurm mit Glockenspiel, sowie eine Kapelle. Beide Theile dieser nördlichen Front gingen im Jahre 1777 durch einen Brand zu Grunde, und der Thurm wurde nicht wieder aufgebaut.

Von anderen ansehnlichen Bauten jener Zeit wären außerdem noch zu erwähnen: das Rathhaus am Markt, die Klöster der Welschen Nonnen und der Nonnen vom Orden der Kapuziner so wie das Franziskanerkloster. Das letztere, ehedem durch einen verdeckten Gang mit dem Schlosse verbunden, befindet sich jetzt im Privatbesitz und ist zu Wohnungen eingerichtet, und das erstere dient zu einer Militärkaserne. Vom ehemaligen Kapuzinerkloster ist außer dem Garten, welcher als Bleichplatz benutzt wird, nichts mehr vorhanden.

Vor den Thoren Bonn's befand man sich sogleich im Freien, und umgeben von Äckern und Rebenpflanzungen. Diese zogen sich hauptsächlich am westlichen Ufer des Rheines stromaufwärts hin, an welchem auch, etwa fünf Minuten vom Koblenzerthor entfernt, eine kurfürstliche Weinbergsvilla die sogenannte „vinea domini" lag. Ungehemmt konnte das Auge über die Fläche der begrünten und von freundlichen Dorfschaften belebten Thalsohle hinweg eilen, und sich an den, zu beiden Seiten des Rheines hinziehenden Höhen, so wie an dem im Hintergrunde malerisch gruppirten Siebengebirge erlaben. Heute muß man sich schon weiter vom Weichbilde der Stadt entfernen, um der naturschönen Umgebungen Bonn's theilhaftig zu werden, denn in neuerer Zeit hat dieser Ort sich nach Westen, noch mehr aber nach Süden zu bedeutend vergrößert. Wo früher der Ackersmann sein Gewerbe betrieb, befindet sich jetzt das ausgedehnte und weitläufige Straßennetz des neuen Bonn mit seinen vielen Villen und Gärten, — ein gar freundliches Städtebild. Und selbst die älteren Stadttheile hat der vorwärts drängende Geist der Neuzeit nicht unberührt gelassen. Ausgedehnte Universitätskliniken sind an der Nordseite Bonn's entstanden, die diesem ärmlichen Quartier ein besseres Ansehen geben und auf dessen Umgestaltung mit der Zeit einen günstigen Einfluß ausüben werden. Aber auch innerhalb der Altstadt sind Neubauten entstanden, welche derselben ein theilweise verändertes Aussehen verleihen, während der geräumige Marktplatz mit seinem von einer Pyramide gekrönten Brunnen ziemlich derselbe geblieben ist.

Wenn man von der Universität absieht, so hat Bonn sich in den letzten Dezennien zu einer Luxusstadt umgewandelt, die durch ein fort-

währendes Zu- und Abströmen von Fremden belebt ist. Die Kraft des Dampfes hat in dem von der Natur so begünstigten Rheinthale eben eine Weltstraße geschaffen, durch welche England, Holland und Belgien auf die bequemste Weise mit Süddeutschland, der Schweiz, und nunmehr auch mit Italien verbunden sind.

Im vorigen Jahrhundert war dies anders. Der Verkehr auf dem Rhein und der Landstraße hatte seine Umständlichkeiten und ging langsam vor sich. Von einem lebhafteren Fremdenzug konnte daher keine Rede sein. Bonn war eine kleine Residenz, in der sich Alles um den Kurfürsten und dessen Hofhaltung drehte. Der Bürger war mehr oder weniger von derselben abhängig, und stand bescheiden bei Seite.

Bonn, in alten Zeiten eine reichsfreie Stadt, kam 934 unter die Botmäßigkeit der Kölner Erzbischöfe. Diese waren mit den Bürgern ihrer Residenz vielfach in Streitigkeiten verwickelt, welche gegenseitige wirkliche oder vermeintliche Rechte betrafen. Der munizipale Geist erwies sich auf die Länge als der stärkere, und so wurde denn schließlich die erzbischöfliche Residenz um die Mitte des 13. Jahrhunderts von Köln nach Bonn verlegt. Seitdem waren die Schicksale der letzteren Stadt wechselreiche und besonders im 17. Jahrhundert auch sehr traurige.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, (1583), ging die Regierung des Erzbisthums Köln an den Herzog Ernst von Bayern über. Sie wurde dadurch auf längere Zeit zu einer Secundogenitur für bairische Prinzen gemacht, von denen fünf nacheinander in Bonn residirten, eine Thatsache, welche nicht ohne kirchenpolitische Bedeutung war, da das Kölnische Erzstift als wichtiges Bollwerk gegen das protestantische Element galt. Der Kurfürst Ernst war zugleich Bischof von Münster, Freisingen, Hildesheim und Lüttich. Die genannten Bisthümer blieben demnächst, zum größten Theil wenigstens, mit Kurköln vereinigt. Da dieses Erzstift, gleich wie Trier und Mainz, eine „geistliche“ Herrschaft war, und auch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts blieb, so mußten die Regenten dem klerikalen Stande angehören, was bei den Abkömmlingen weltlicher Fürsten mehr eine Sache der Konvenienz als des inneren Bedürfnisses gewesen sein mag.

Zum Koadjutor und Nachfolger hatte Herzog Ernst 1612 seinen Neffen Ferdinand. Von diesem ging die Regierung 1650 an den Herzog Maximilian Heinrich über, auf welchen 1688 Herzog Joseph Clemens von Baiern folgte. Unter diesem Fürsten entfaltete sich ein freudenreiches Leben am Bonner Hofe. Vehse schildert ihn in seiner Geschichte der deutschen geistlichen Höfe als einen „prachtliebenden Mann, der es liebte, schöne und geistreiche Damen in seiner Umgebung zu sehen. Madame de Reysbeck und die Gräfin Fugger, Gemahlin des (kurfürstlichen) Oberstallmeisters, waren seine Gunstdamen. . . . . Den Damen zu Liebe achtete er keine Kosten zu hoch, und veranstaltete zu ihrer Unterhaltung glänzende Bälle, prachtvolle Maskeraden, musikalische und dramatische Soiréen und Jagdpartien. Bei seinem Exil-Aufenthalte in Frankreich blieb er geraume Zeit in Valenciennes. Hier veranstaltete er Feste, Wirthschaften[1] und dergleichen, wie er es in Deutschland gethan hatte.“

Zur Charakteristik dieses Fürsten mag folgende Anekdote dienen: „Einmal ließ er ausrufen, er werde am 1. April predigen. Es lief Alles in die Kirche, man erdrückte sich fast. Clemens stieg auf die Kanzel, verbeugte sich gravitätisch, schlug ein Kreuz und schrie: „Zum April!“ Unter dem Schalle der Trompeten und Pauken verließ er dann die Kanzel.“ Der Kurfürst war übrigens „ein gewaltig häßlicher Herr, mit einem großen Buckel hinten und einem kleinen vorn, aber mit seiner Person nicht im mindesten verlegen.“

Joseph Clemens empfing erst 17 Jahre nach seiner Thronbesteigung die kirchlichen Weihen, und zwar durch den französischen Erzbischof Fénelon. Man darf daher annehmen, daß ihm die klerikalen Angelegenheiten kein besonderes Interesse einflößten. Desto mehr Antheil widmete er dagegen der Musik, in welcher er sich sogar als Komponist versuchte. Aus einem eigenhändigen Schreiben an seinen Hofkammer-

[1]) „Unter Wirthschaften verstand man eine Art von Hofmaskeraden, bei denen in der Regel der fürstliche Wirth selbst nebst seiner Gemahlin sich als Schenkwirthe, als Brauteltern einer Bauernhochzeit oder dergl. verkleideten; die Hofleute stellten Wirthshausgäste, Bauern und Ähnliches dar und wurden in dieser Gestalt vom fürstlichen Paare bewirthet“. Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1861.

rath Rauch geht hervor, daß er elf Gesangsstücke zu verschiedenen Gelegenheiten „auf eine wunderliche Weise, und ohne die Noten zu kennen", gesetzt hat. Er bezeichnete sich selbst als „Ignorant" und bekannte freimüthig, daß er die Gedanken zu seinen Arbeiten nach „Art der Bienen" aus den Werken jener Meister zusammengetragen habe, deren „Musikalien" ihm gefallen hätten. Es dürfe sich also Niemand ärgern, wenn er alte Arien darin hörte, denn da dieselben schön seien, so nehme ihnen das Alter nicht den Werth.

Es scheint, als ob Joseph Clemens etwas von jenem kaustischen Humor besessen habe, den man nicht selten bei Personen von fehlerhafter Körperbeschaffenheit als Waffe gegen den Spott der Leute anzutreffen pflegt. Jedenfalls ist die Unbefangenheit und Ehrlichkeit, womit er sich über seine musikalischen Leistungen aussprach, anerkennenswerth.

Joseph Clemens unterhielt Anfangs eine Hofmusik von 16 Personen, die er aber zu Ende des 17. Jahrhunderts durch Erhöhung der Gehälter und Vermehrung von 4 Musikern in „einen richtigeren stand setzen" ließ, wie sich ein Erlaß vom 24. Mai 1698 ausdrückt. Kapellmeister war zu jener Zeit Johann Christoph Petz, mit dem für die damaligen Verhältnisse bedeutenden Gehalt von 800, und später sogar von 1200 fl. Als Hoforganist fungirte Dominicus Alberici, welchem 1700 Joseph Zierbst im Amt folgte.

Auch während der Zeit seines Exil's in Frankreich (1706—1714) behielt der Kurfürst seine Hofmusik trotz aller Bedrängnisse bei, obschon er den Kapellmeister Petz entbehren mußte, welcher in Bonn zurückgeblieben war, und weiterhin als Dirigent nach Stuttgart ging, wo er 1716 starb.

Nachdem Clemens August wiederum sein Regiment in Bonn angetreten hatte, erließ er am 19. Juli 1719 eine Verordnung, durch welche die Hofmusik neu organisirt wurde. Die hauptsächlichsten darauf bezüglichen Bestimmungen waren diese: Als Dirigent sämmtlicher Kirchenmusiken hatte den Dienst der Hofkaplan, Kantor und Kanonikus le Teneur. Im Falle seiner Behinderung und auf Reisen wurde er durch einen Hofkaplan vertreten, welcher zugleich Musiker war. Für

die Leitung der weltlichen Musik waren die Konzertmeister Donnini und Lambert angestellt. Dem ersteren fiel die Direktion der Vokalmusik, dem letzteren diejenige der reinen Instrumentalmusik zu.

Die Beaufsichtigung der Musikalien lag diesen drei Dirigenten je nach ihren Funktionen ob, so daß le Teneur für die Notenvorräthe der Kirchenmusik, Donnini für die der weltlichen Vokalmusik und Lambert für die der Instrumentalmusik verantwortlich war.

Sämmtliche Hofmusiker mußten vollzählig beim Kirchen- und Hofdienst erscheinen. Im Behinderungsfalle hatten sie sich bei den betreffenden Dirigenten zu melden. Bei den Hofkonzerten, Opern und Komödien mußten auf Erfordern auch die, zunächst für die Kirche angestellten Musiker mitwirken.

Wenn der Kurfürst außerhalb seiner Residenz Bonn zu Mittag oder Abend speiste, so wurde es als Reise angesehen, und hatten dann diejenigen Musiker dabei aufzuwarten, welche für derartige Anläße gerade an der Reihe waren.

Intendant der kurfürstlichen Musik war Freiherr v. Hohenkirchen. Bei Differenzen zwischen demselben und seinen Untergebenen hatten der „Obrist-Landeshofmeister“ in Betreff der Vokalisten, und der „Obrist-Stallmeister“ in Betreff der Instrumentalisten zu befinden. Doch behielt der Kurfürst sich die Entscheidung für solche Fälle vor, bei denen es sich um Streitigkeiten der Musiker bezüglich deren Rangverhältnisse oder Leistungsfähigkeit handelte.

Die Kapelle zählte bei Erlaß der vorstehenden Bestimmungen außer den drei Dirigenten 18 Vokalisten und 17 Instrumentalisten. Zu den letzteren kamen noch acht Hoftrompeter und Paucker, sowie sechs Hoboisten.

Größere Bedeutung als Kurfürst Joseph Clemens, der am 3. Januar 1724 starb, gewinnt für uns dessen Neffe und Nachfolger Clemens August, weil unter seiner Regierung Ludwig van Beethoven, der Großvater unseres Tonmeisters, Bonn zu seiner Heimath machte.

Clemens August war aus der zweiten, 1694 geschlossenen Ehe des bairischen Kurfürsten Maximilian Emanuel mit Therese Kunigunde

Sobieska, Tochter des Polenkönigs Johann Sobieski hervorgegangen. Clemens wurde 17. August 1700 in Brüssel geboren, wo sein Vater als Gouverneur der Niederlande lebte.

Am 13. Mai 1724 zog Clemens August, nachdem er seit 1722 schon Koadjutor seines Oheims gewesen, mit dem seiner Stellung entsprechenden Glanz in Bonn ein. Während seiner nahezu 37 jährigen Regierung that er viel für Prachtbauten, unter denen vor Allem das von seinem Vorgänger begonnene Residenzschloß, das Bonner Rathhaus und das Schloß Brühl bei Bonn hervorzuheben sind. Die schon vorhandene Poppelsdorfer Villa wurde von ihm zu einem schloßähnlichen Gebäude umgewandelt, welches jetzt nebst dem daran stoßenden Park zu Universitätszwecken dient.

Diesen künstlerischen Neigungen hatte ein längerer Aufenthalt des Kurfürsten in jungen Jahren zu Rom wesentlichen Vorschub geleistet. Ohne Zweifel war eine Folge davon die Bevorzugung italienischer Künstler an seinem Hofe, obschon hierbei auch wohl die Mode mitgewirkt haben mag. Denn an anderen deutschen Höfen, namentlich aber am kursächsischen und stuttgarter, wurden die Italiener im vorigen Jahrhundert an erster Stelle berücksichtigt, und häufig sogar auf Kosten deutscher Künstler gehätschelt.

Aber nicht nur für die Baukunst, sondern ebensosehr für Theater, Musik und sonstige an den damaligen Höfen beliebte Vergnügungen — auch an Maitressen fehlte es nicht — war Clemens August in Italien empfänglich gemacht worden. Ennen [1]) berichtet über die Hofhaltung dieses Kurfürsten:

„Ungeheuer waren die Summen, die für Anschaffung von prachtvollen Ornamenten, herrlichen Equipagen, seltenen Prachtmöbeln, seltenen Kunstwerken verwendet, für Arrangirung von glänzenden Hoffesten, Schlittenpartien, Maskeraden, Opern, Schauspielen und Balleten verausgabt, an Charlatane, Industrieritter, Sängerinnen, Tanz- und Theaterkünstler verschleudert wurden. Oper und Theater kostete ihn allein jährlich über 50,000 Rthlr., und die Pracht, welche er bei den Maskenbällen, deren er im Winter wöchentlich zwei gab,

---

[1]) Friedr. Hub. Ennen, geb. 5. März 1820, seit 1857 Archivar der Stadt Köln, veröffentlichte mehrere geschichtliche Monographien.

entwickelte, giebt Zeugniß, daß er auch hierbei nicht mit geringen Summen ausreichte."

Gebot der Kurfürst nun auch über bedeutende Einkünfte, so wurden dieselben doch bald durch den nach allen Seiten hin entwickelten Luxus überstiegen. Clemens August war ebensowenig ein guter Rechenmeister, wie ein verständiger, einsichtsvoller Regent. Als Folge ergab sich, daß er dem Lande bei seinem Tode eine große Schuldenlast hinterließ. Er starb, wie hier gleich bemerkt sei, am 6. Februar 1761 zu Ehrenbreitstein gelegentlich einer Reise nach München. Kaum hatte er Bonn verlassen, so wurde er von einem heftigen Unwohlsein heimgesucht. Dennoch konnte er sich nicht dazu entschließen umzukehren. In Koblenz angelangt, besuchte er am Nachmittag des 5. Februar den Kurfürsten von Trier in Ehrenbreitstein. Nach beendeter Tafel fand ein Ball statt, an welchem sich Clemens August trotz seines übeln Befindens als eifriger Tänzer betheiligte. Die damit verbundene Anstrengung führte zu einer Ohnmacht und am folgenden Tage schon zum Lebensende des prachtliebenden und vergnügungssüchtigen Mannes.

Zum Direktor seiner Hofmusik hatte sich Clemens August einen Marquis de Caponi erwählt, zum Kapellmeister Trevisani, welcher 1732 starb. An seine Stelle trat der Kammermusikkomponist Donini, der 1752 mit Tode abging. Außer den Genannten war seit 1738 Dall' Abaco Direktor der kurfürstlichen Kammermusik.

Unter den übrigen Mitgliedern der damaligen Bonner Hofmusik sind noch erwähnenswerth: Der Hoforganist van den Eede, später Lehrmeister unseres großen Beethoven, sodann des letzteren Großvater und der Tenorist Anton Raaf, jener berühmte, nachmals zu Mozart in naher freundschaftlicher Beziehung gestandene Sänger; ferner der Trompeter Joh. Ries, Stammvater der musikalischen Familie dieses Namens, so wie die Geiger J. Touchemoulin und Joh. Peter Salomon.[1]) Endlich mögen hier auch noch die Sängerinnen Giov. Locatella,

[1]) Über diese beiden Violinspieler s. „die Violine und ihre Meister" vom Verf. d. B. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. 1883.

geb. della Stella und Rosa Torelli, geb. Costa, beide aus Neapel, genannt werden, welche den Kurfürsten sowohl durch ihre Schönheit wie durch ihr geistreiches Wesen zu fesseln verstanden. Sein Verkehr mit ihnen erregte vielfach Anstoß, und als das Gerücht davon bis nach Rom gedrungen war, sah sich der Kurfürst veranlaßt, dorthin zu gehen, um den auf ihm lastenden Verdacht intimer Beziehungen zu den beiden Sängerinnen zu beseitigen. Swineburne berichtet, daß er für das schöne Geschlecht mehr Geschmack gehabt habe, als für sein Brevier.

Leichtlebigen Naturen ist in der Regel ein gewisser Grad von gutmüthigem, wohlwollendem Wesen eigen, und auch Clemens August wird diese Eigenschaft nachgerühmt. Dabei hatte er Anerkennung für geleistete Dienste. So ließ er es nicht an sich fehlen, wenn es galt, Talent und Tüchtigkeit eines Mitgliedes seiner Hofmusik zu belohnen. Ein Beispiel dafür giebt u. A. Ludwig van Beethoven, der Großvater unseres Meisters. Nachdem derselbe 13 Jahre als Baßsänger im kurfürstlichen Dienst gestanden hatte, wurde ihm eine Gehaltserhöhung zu Theil, und später rückte er unter Beibehaltung seines ursprünglichen Amtes zum Kapellmeister auf.

Clemens August war der letzte jener, aus dem bairischen Fürstenhause abstammenden Kurfürsten Köln's. Nach seinem Hintritt wurde die Regierung auf Maximilian Friedrich, einen Abkömmling der schwäbischen Familie Königsegg-Rothenfels übertragen. In Köln am 13. Mai 1708 geboren, war er bis zu seiner am 6. April 1761 erfolgten Erhebung auf den kurkölnischen Thron Domdechant gewesen. An seiner Beförderung zur Kurfürstenwürde soll angeblich Caspar Anton, Freiherr v. Belderbusch, genannt Heyden, wesentlichen Antheil gehabt haben. Dieser Mann wurde bald nach Maximilian Friedrich's Thronbesteigung dessen erster Minister.

Belderbusch, aus dem niederländischen Orte Heerlen gebürtig, wird als eine Persönlichkeit geschildert, die einerseits durch ihren herrschsüchtigen und eigenmächtigen Charakter bei Bürger und Volk unbeliebt war, andererseits aber durch zweckmäßige Einrichtungen um die Landesverwaltung sich verdient machte, insofern er eine geregelte und spar-

same Finanzwirthschaft einführte, und dabei auf die allmähliche Tilgung der von Clemens August hinterlassenen Schuldenlast bedacht war. Zugleich erwarb er sich ein Verdienst um die ins Jahr 1777 fallende Stiftung der Bonner Akademie, zu deren Dotirung er die Güter des 1773 aufgehobenen Jesuitenordens benutzte, soweit dieselben im Bereich der kurkölnischen Lande lagen. Diese Akademie wurde 1784, einige Tage vor dem Ableben Maximilian Friedrich's zum Range einer Universität erhoben. Doch erfolgte die definitive Eröffnung derselben erst unter seinem Nachfolger Maximilian Franz, und zwar am 20. November 1784.

Auch für die Hebung der Industrie und Verbesserung der Gerichtsordnung geschah unter Belderbusch's Geschäftsführung mancherlei Gutes. Dennoch war ihm die öffentliche Meinung so abhold, daß ein infolge der Nachricht seines Dahinscheidens am 2. Januar 1784 zusammengelaufener Volkshaufe dem Arzt, welcher den Tod des allmächtigen Ministers nicht hatte abwenden können, eine Ovation als „einem Wohlthäter der Menschheit" darbringen wollte, was nur durch Waffengewalt verhindert werden konnte. Hierbei fiel mit in's Gewicht, daß Belderbusch nicht allein durch einen rücksichtslos gehandhabten Nepotismus, sondern auch durch seinen Lebenswandel zu öffentlichem Ärgerniß Veranlassung gegeben hatte. Denn er stand im unerlaubten Verhältniß zur Äbtissin, Gräfin von Satzenhofen in Vilich bei Bonn, welche gleichzeitig die Gunst des Kurfürsten Maximilian Friedrich genoß, — eine Cameraderie, die sehr bezeichnend für die Alles vermögende Position dieses Ministers ist.

Im Übrigen zog sich Belderbusch auch dadurch Feinde zu, daß er die Zahl der Akademien und Bälle bei Hofe möglichst einschränkte, kostspielige Bauten einstellte die Gehälter der Beamten, Offiziere und des Hofgesindes, sowie den Etat für Küche, Keller und Tafel seines Fürsten verringerte, da alle davon Betroffenen sich in ihren vermeintlichen oder wirklichen Rechten aufs Empfindlichste beeinträchtigt fanden. Der Kurfürst aber in seiner sorglos bequemen Weise, ließ ihn ruhig gewähren. Wie weit die demselben eingeräumte Machtstellung ging, erhellt daraus, daß er über sogenannte „cartes blanches" verfügte, die er nach Gutdünken zu seinen Zwecken benutzte.

Ob Belderbusch's Ersparungssystem sich auch auf die kurfürstliche Hofmusik und speziell auf die Oper erstreckte ist nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen. Zwar erwähnt das Verzeichniß der Musiker im Hofkalender von 1774 nur 10 Sänger und 16 Instrumentalisten mit Einschluß der beiden Organisten, während unter Clemens August's Regierung das Personal aus 18 Vokalisten und 17 Spielern bestand, so daß auf eine Verminderung der ersteren geschlossen werden könnte. Indessen mag die aus den vorstehenden Zahlen sich ergebende Differenz nur eine vorübergehende gewesen sein, wofür die Thätigkeit am kurfürstlichen Theater spricht. Denn während der Jahre 1764—1774 gelangten in Bonn Opern von B. Galuppi, Niccolo Piccinni, Sacchini, Antonio Buroni (auch Boroni genannt), Gretry und Andrea Lucchesi zur Aufführung, Werke, die jedenfalls ein vollständig besetztes Gesangspersonal erforderten. Der letztgenannte dieser Komponisten, geb. 27. Mai 1741 zu Motta im Venezianischen, kam 1771 mit einer Operntruppe nach Bonn. Er wurde mit derselben in den kurfürstlichen Dienst genommen und sodann im Frühjahr 1774 mit 1000 Gulden Gehalt zum Kapellmeister ernannt. Während seiner Amtsführung kamen mehrere seiner Opern zur Darstellung, von denen „il Natal di Giove" und „l'inganno scoperto" in Bonn entstanden.

In Lucchesi's Begleitung war ein tüchtiger Geiger aus der Tartinischen Schule, Namens Gaetano Mattioli (geb. 7. Aug. 1750), welcher durch kurfürstliches Dekret vom 26. Mai 1774 als Konzertmeister angestellt wurde. Dieser besaß ein ungewöhnliches Direktionsgeschick, weshalb schon drei Jahre später seine Beförderung zum Musikdirektor erfolgte. Christian Gottlob Neefe, den wir noch näher kennen lernen werden, erzählt von ihm, daß er „zuerst die Accentuation oder Deklamation auf Instrumenten, die genaueste Beobachtung des Forte und Piano, oder des musikalischen Lichts und Schattens in allen Ab- und Aufstufungen" in der Bonner Hofkapelle eingeführt habe, und daß er „in allen Eigenschaften eines Direktors dem berühmten Cannabich zu Mannheim gar nicht" nachstehe. Neefe's Bericht ist dahin zu ergänzen, daß Cannabich sich während der Jahre 1760—1763 auf Kosten

des Kurfürsten von Mannheim in Neapel aufhielt, und dort die erwähnten Finessen dem vielbewunderten Erfinder derselben, Niccolo Jomelli ablauschte. Nach Mannheim zurückgekehrt, führte Cannabich jene Vortragskünste sofort in der, seiner Leitung unterstellten Kapelle ein. Hieraus geht hervor, daß das Mannheimer Orchester dem Bonner in Betreff der verfeinerten Darstellung um etwa 10 Jahre voraus war. Mattioli aber dürfte zweifelsohne seine Kenntnisse in diesem Fach auf demselben Wege erworben haben, wie Cannabich.

In Betreff der künstlerischen Genüsse Bonn's zur Zeit von Lucchesi's Wirksamkeit, standen allem Anschein nach die musikalisch dramatischen im Vordergrunde. Thatsächlich herrschte damals dort in theatralischer Beziehung ein reges Leben, welches sich während der letzten Regierungsjahre Maximilian Friedrich's noch merklich steigerte. Der Aufschwung, welchen die deutsche Schaubühne in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, insbesondere durch Lessing's reformatorische Thätigkeit nahm, übte nicht nur auf die größeren, sondern auch auf die kleineren Theater seine Wirkung aus. Auch in Bonn machte er sich fühlbar. In der löblichen Absicht, daß „die deutsche Schauspielkunst zu einer Sittenschule für das Volk erhoben werden möchte", veranlaßte der Kurfürst zwei angesehene Mitglieder der Seyler'schen Gesellschaft, welche sich in Dresden neben der von Bondini geleiteten nicht zu behaupten vermochte, und nun ihr Glück in Frankfurt a. M. so wie in den benachbarten Städten versuchte, zur Bildung einer Truppe für Bonn. Diese Männer waren Großmann und Hellmuth.

Am 26. November 1778 begann die neuorganisirte Gesellschaft zur Feier der Rückkehr des Kurfürsten von Münster ihre Vorstellungen, deren während des Winters im Ganzen funfzig gegeben wurden. Das Theater befand sich in jenem Theile des Schlosses, welcher an das Koblenzerthor angrenzt. Zehn Jahre später (1788) erfuhr diese Schaubühne eine wesentliche Umgestaltung, worüber die Berliner Annalen Folgendes berichteten: „An beiden Seiten laufen drei Reihen Logen übereinander. Die unten sind geblieben wie sie waren: aber in den obern Rängen befinden sich auf jeder Seite neun Logen. Auch ist der Unterschied der Stände sowie in Frankreich, also auch hier im Komödien-

haus durchaus aufgehoben". Zum Verständniß des letzten Satzes ist zu bemerken, daß bis dahin im Bonner Theater eine besondere Gallerie für den Adel existirt hatte, die durch den Umbau in Wegfall gekommen war.

Im Sommer 1781 trennten sich Großmann und Hellmuth, die seitherigen Leiter des Theaters. Hellmuth schloß sich der Schauspielergesellschaft zu Münster an, wogegen Großmann vor der Hand noch in Bonn verblieb, und nur die Ferienzeit zu auswärtiger Thätigkeit benutzte. Während der Saison 1783—1784 leitete seine Frau das Theater, indessen er selbst mit einer eigenen Truppe Vorstellungen in Frankfurt gab.

Der Musentempel Bonn's befand sich damals in einem recht befriedigenden Zustande. Die verschiedenen Fächer für Spiel und Gesang waren genügend, zum Theil ausgezeichnet besetzt. Von hervorragenden Talenten sei hier nur Friederike Flittner, die spätere, zu großer Berühmtheit gelangte Frau Unzelmann erwähnt. Sie gehörte der Bonner Bühne fünf Jahre an.

Die Auswahl der aufgeführten Stücke war im Ganzen genommen vortrefflich. Außer einzelnen Schauspielen Shakespeare's, Lessing's und Schiller's, von dem die „Räuber" und „Fiesco" zur Darstellung gelangten, waren an namhaften Autoren Molière, Voltaire, Beaumarchais und Goldoni vertreten. Von den Opernkomponisten fanden Berücksichtigung: Mozart, Gluck, Benda, J. A. Hiller, Neefe, Schuster, Holzbauer, Piccinni, Cimorosa, Salieri, Sarti, Sacchini, Anfossi, Gretry und Monsigny. Aus diesen Angaben ist zu entnehmen, daß damals in Sachen der theatralischen Kunst am Bonner Hofe eine lobenswerthe Richtung vorherrschte, die auch der Vielseitigkeit nicht entbehrte.

Unter den Persönlichkeiten, welche um jene Zeit eine Zierde des Bonner Musiklebens bildeten, ist der schon genannte Christian Gottlob Neefe als Lehrer Beethoven's hervorzuheben. Neefe, der sich auch als vielseitiger Tonsetzer bethätigte, wurde am 5. Februar 1748 zu Chemnitz in Sachsen geboren. Nach beendeter Schulzeit bezog er die Universität Leipzig zum Zweck juristischer Studien. Daneben gab er sich eifrig der Musikübung hin, welche ihn bereits während seiner

Jugendjahre lebhaft in Anspruch genommen hatte. Nachdem er auf autodidaktischem Wege mit Hilfe der theoretischen Werke Phil. Emanuel Bach's und Marpurg's schon ziemlich weit vorgeschritten war, machte er J. A. Hiller's Bekanntschaft, der ihm weitere Anleitung, namentlich im Kompositionsfach zu Theil werden ließ. Neefe wandte sich nun gänzlich der Tonkunst zu, und übernahm im Jahr 1777 das Amt des Musikdirektors bei der Seyler'schen Theatergesellschaft, welche damals auf dem Linke'schen Bade bei Dresden spielte. Als diese Truppe nach Frankfurt a. M. ging,[1]) schloß sich Neefe ihr an. Indessen vermochte Seyler sich auch dort nicht zu behaupten, so daß er sich im Jahr 1779 genöthigt sah, sein Unternehmen im Stich zu lassen. In Folge dessen suchte der Dresdener Theaterdirektor Bondini Neefe für sich zu gewinnen, doch vergeblich. Neefe wandte sich vielmehr mit Hellmuth und Großmann, die bis dahin, wie bereits erwähnt, gleichfalls Mitglieder der Seyler'schen Gesellschaft gewesen waren, im Oktober 1779 nach Bonn, um an dem, unter die Leitung der beiden Schauspieler gestellten Hoftheater als Musikdirektor thätig zu sein.

Im Februar 1781 wurde Neefe die Anwartschaft auf die Hoforganistenstelle zuerkannt, welche der hochbejahrte van der Eede[2]) innehatte. Als dieser im Juni des folgenden Jahres starb, trat Neefe definitiv an dessen Platz, nachdem er vorher schon den alten Herrn als Lehrer Beethoven's abgelöst hatte. Zu den Pflichten, welche Neefe nunmehr zu erfüllen hatte, kamen im Jahr 1783 neue Obliegenheiten. Der Kapellmeister Lucchesi begab sich nämlich auf eine größere Urlaubsreise, und Neefe mußte ihn während seiner Abwesenheit dienstlich vertreten. Die dadurch gehäufte Thätigkeit des Mannes machte eine Hilfe am Klavier bei den Theaterproben nöthig, wozu er seinen hochbegabten Schüler, den jungen Beethoven heranzog, der damals 13 Jahre alt war.

Nachdem der kurfürstliche Thron infolge Maximilian Friedrichs Ableben erledigt und im Frühjahr 1784 durch Maximilian Franz wiederbesetzt worden war, änderten sich Neefe's Verhältnisse dahin, daß

[1]) Vergl. S. 12. [2]) Vergl. S. 8.

er ausschließlich auf den Organistendienst beschränkt wurde. Der damit verbundene Gehalt bot ihm indessen nicht ausreichende Subsistenzmittel, und so sah er sich genöthigt, nebenbei Musikstunden zu geben, an denen es ihm nicht fehlte, da sein Unterricht sehr gesucht war. Trotz der Schätzung, welche Neefe genoß, hatte er aber auch seine Feinde. Dies geht aus einer tendenziös gefärbten Beurtheilung hervor, die in einem amtlichen Promemoria über die „Hof-Musique" vom Jahr 1784 enthalten ist. In demselben heißt es: „Christian Neffe, der Organist, meines ohnzielsetzlichen Dafürhaltens könnte dieser wohl abgedankt werden, weilen nicht besonders auf der Orgel versiret, ist übrigens ein frembder von gar keinen meritten und calvinischer Religion".

Eine gleiche, wahrscheinlich aus derselben unlauteren Quelle geflossene Beurtheilung wurde Neefe um Weniges später in einer zweiten amtlichen Kundgebung zu Theil, worin es heißt: „Neffe hat keine Meritten und ist erst vor drey jahren durch Protection angenommen worden, auch Calvinisch, hat vierhundert florin, so erspart werden könnten".

Die Berichte, in denen sich die mitgetheilten Zensuren über Neefe befinden, waren von dem Nachfolger Maximilian Friedrich's eingefordert worden, und diese Gelegenheit benutzte der Referent, um Neefe an höchster Stelle mißliebig zu machen, und womöglich aus dem Dienst zu verdrängen, was indessen nicht gelang. Dennoch wurde aus Sparsamkeitsgründen versucht, den bisherigen Gehalt Neefe's von 400 auf 200 florin zu reduziren. Neefe, dadurch empfindlich berührt, that Schritte, um sich eine andere Position zu verschaffen. Dies wirkte. Man bewilligte ihm unterm 8. Februar 1785 aufs Neue die ursprüngliche Besoldung von 400 florin, und so verblieb er in seiner Stellung bis zur französischen Invasion (1794), durch welche er brodlos wurde. Zwei Jahre später gelang es ihm, den Dirigentenposten am Dessauer Hoftheater zu erhalten. Doch genoß er die Vortheile dieses Amtes nicht lange, denn schon am 26. Januar 1798 raffte ihn der Tod dahin.

Die rege künstlerische Thätigkeit, welche sich am Bonner Hofe

unter Maximilian Friedrich entfaltet hatte, erlitt durch den am 15. April 1784 erfolgten Hintritt dieses Kurfürsten eine zeitweilige Unterbrechung. Das Theater wurde „wegen der Hof- und Landestrauer geschlossen, und die Hofschauspielergesellschaft mit einem vierwöchentlichen Gehalt entlassen". Da Großmann keine Aussicht hatte, als Leiter der Bonner Bühne weiter engagirt zu werden, so ging er mit seiner Truppe nach Aachen. Dort entließ er die meisten Mitglieder derselben.

Nach Erledigung des kurkölnischen Thrones bestieg denselben, wie schon bemerkt worden, Erzherzog Maximilian Franz von Oesterreich, jüngster Sohn der Kaiserin Maria Theresia. Dieser Prinz, geb. 8. Dezember 1756, bekleidete seit 1769 bereits die Würde als Koadjutor seines Oheims, des Deutschmeisters Franz Carl von Lothringen. Man wünschte aber mehr für ihn zu thun, und hatte dabei sein Augenmerk auf das Kurfürstenthum Köln gerichtet. Inzwischen betheiligte sich Erzherzog Maximilian Franz, der keine sonderliche Neigung für den geistlichen Stand empfunden zu haben scheint, 1778 an dem bairischen Erbfolgekrieg, in welchem er sich eine Knieverletzung zuzog. Dieser Unfall bestimmte ihn, auf den Wunsch seiner Mutter einzugehen, und die ihm dargebotene Koadjutorwürde für Köln und Münster anzunehmen. Am 8. August 1780 fand eine auf dieses Ereigniß bezügliche Feier unter Absingung des Te Deum's in der Bonner Franziskanerkirche statt, worauf öffentliche Tafel im Schloß und Abends glänzende Illumination der Stadt, sowie ein Maskenball folgte.

Maximilian Franz zog als Kurfürst am Abend des 27. April 1784 in Bonn ein. Sein Regiment zeichnete sich durch weise Sparsamkeit und Gerechtigkeit aus, und die Leutseligkeit und Freimüthigkeit seines Wesens erwarb ihm allseitige Liebe und Verehrung. Für gewöhnlich war seine Lebensweise einfach. Wenn es aber darauf ankam zu repräsentiren, bewilligte er die nöthigen Mittel, wie er denn auch, nachdem die Staatseinnahmen und Ausgaben in ein richtiges Verhältniß gebracht worden waren, seine künstlerischen Neigungen vollauf befriedigte. Im Verkehr mit Anderen zeigte er sich ungezwungen und jovial, doch konnte er bei einem gewissen Phlegma gelegentlich auf-

brausen. Von Statur war er untersetzt und wohlbeleibt. Seine Gesichtszüge hatten einen offenen, angenehmen Ausdruck.

Einige Monate nach seinem Regierungsantritt, und zwar am 12. Oktober, begab sich Maximilian Franz nach Münster, um auch dort seine Inthronisation zu bewerkstelligen. Sodann legte er während eines vierwöchentlichen Aufenthaltes im geistlichen Seminar zu Köln die vorschriftsmäßigen Gelübde als Priester ab. Einige Zeit darauf wurde er zum Erzbischof kreirt, und am 8. Mai des folgenden Jahres ertheilte ihm der Erzbischof von Trier die üblichen Weihen, wobei es an großen Festlichkeiten nicht fehlte. Nach einer von der Kaiserin Maria Theresia mit dem Papst getroffenen Vereinbarung hätte Maximilian Franz mit Vollziehung dieser Zeremonien zehn Jahre warten können. Die so baldige Absolvirung derselben mag hauptsächlich aus staatsmännischen Gründen erfolgt sein, wofür Maximilian Franzens Standpunkt in kirchlichen Dingen spricht. Er hatte mit seinem Bruder, Kaiser Joseph II., die liberale Gesinnung in Glaubensangelegenheiten gemein, und dieser Gesinnung konnte er als Erzbischof jedenfalls bestimmteren Ausdruck geben, wie als Laie. Thatsache ist es, daß er den Wünschen und Verfügungen der römischen Kurie gegenüber große Selbstständigkeit an den Tag legte, und gegen Alles Front machte, was seinen Überzeugungen zuwiederlief. So schützte er die Protestanten Köln's, als denselben das Recht einer eigenen Kirche versagt werden sollte, wogegen er den fremdländischen Bettelbrüdern das Umherziehen in den kurkölnischen Landen verbot. Auch durften die Geistlichen keine Verordnungen höherer klerikaler Behörden ohne die ausdrückliche Genehmigung des Vikariats annehmen und befolgen. Im Einklange hiermit standen die Anschauungen des Kurfürsten über die Freiheit des akademischen Lehrberufs. Den Professoren, welche er an die von seinem Vorgänger begründete, von ihm aber erst eröffnete Universität berief, legte er keinerlei Zwang auf, und als Papst Pius VI. sich über einige, angeblich gegen die kirchliche Disziplin verstoßende und auf den Index gesetzte Schriften von Bonner Dozenten beschwerte, fand er weder bei Maximilian Franz, noch bei dem Universitätskurator, Freiherrn v. Spiegel Gehör. Die Verbreitung humaner Bildung lag

dem Kurfürsten so sehr am Herzen, daß er der Universität seine Bibliothek zur Benutzung offerirte. Auch gemeinnützige Bestrebungen unterstützte er. Einem von Bürgern der Stadt eingerichteten Lesezimmer gab er dadurch sein Interesse zu erkennen, daß er dem Unternehmen als Mitglied beitrat.

Neben der Beförderung mancher auf das Staatswohl abzielenden Einrichtungen, zu denen u. A. die Errichtung eines höchsten Appellationshofes gehörte, war Maximilian Franz auch für die schönen Künste, insbesondere aber für die Musikpflege thätig. Hatte er die Tonkunst doch im Hause seiner erlauchten Eltern lieben und ausüben gelernt.

Es ist bekannt, daß nicht wenige Mitglieder der österreichischen Kaiserfamilie mit besonderer Vorliebe Musik trieben. Schon Maximilian I. und II., so wie Karl V. waren große Musikliebhaber und Kaiser Ferdinand komponirte sogar. Diesen Fürsten folgte in derselben Neigung Leopold I., der sich sowohl ausübend wie schaffend in der Tonkunst bethätigte. Von seinem Sohn, Kaiser Karl VI. wird berichtet, daß er die Fähigkeit besessen habe, in der Oper am Klavier mit Sicherheit zu akkompagniren, und daß er in der kontrapunktischen Schreibweise wohl erfahren gewesen sei. Auch Kaiser Franz und dessen Gemahlin Maria Theresia waren große Musikfreunde. Ihre Töchter sangen und wirkten in den bei Hofe veranstalteten musikalisch-dramatischen Festspielen mit. Joseph, der nachmalige Thronerbe, sang gleichfalls und verstand sich außerdem auf das Klavier-, Viola- und Violoncellspiel, war auch im Partiturlesen bewandert. Durch lebhafte Theilnahme an den tonkünstlerischen Bestrebungen seiner Zeit übte er einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf das Wiener Musikleben aus. Auch sein jüngster Bruder, Maximilian Franz, hatte eine gute musikalische Bildung genossen. Neefe äußert sich in Cramers Magazin vom Jahr 1787 folgendermaßen über das Verhältniß dieses Prinzen zur Musik:

„Unsere Residenzstadt (Bonn) wird jetzt immer anziehender für Musikliebhaber durch den gnädigsten Vorschub unseres theuersten Kurfürstens. Er hat eine große Sammlung von den schönsten Musikalien, und verwendet täglich noch viel auf Vermehrung der-

selben. Durch ihn haben wir Gelegenheit, öfters gute Virtuosen auf manchen Instrumenten zu hören. Gute Sänger kommen selten".

Und im Jahr 1791 vervollständigt er diese Mittheilung also:

„Der Kurfürst ist nicht blos ein Freund der Bühne und der Tonkunst, wie die Meisten seines Gleichen; sondern er verdient unter den Kennern seinen Platz. Er weiß Stücke, Schauspieler, musikalische Kompositionen und praktische Tonkünstler mit Einsicht und Geschmack zu beurtheilen. Er besitzt selbst einen ansehnlichen Vorrath (den er immer noch vermehrt) der neuesten und besten Opernpartituren, die er sehr fertig lies't und womit er sich zuweilen Nachmittags nach besorgten Regierungsgeschäften im Kabinet amüsirt. Die Arien singt er dann selbst; das Klavier, ein Violoncell, zwei Violinen und eine Viola begleiten ihn. Mehrstimmige Gesänge vertheilt er unter die Accompagnateurs, die singen können".

Diesen Berichten ist hinzuzufügen, daß der Kurfürst bei den in seinen Privatgemächern veranstalteten Musikaufführungen auch an der Bratsche mitwirkte. Für derartige Unterhaltungen fanden sich in der feinen Gesellschaft Bonn's wohlbefähigte Persönlichkeiten, von denen hier nur die „reizende" Gräfin Belderbusch, eine Nichte des vorerwähnten gleichnamigen Ministers, genannt sei. Sie spielte vorzüglich Klavier und musizirte bisweilen mit Maximilian Franz.

Schon zur Regierungszeit Maximilian Friedrich's waren derartige dilettantische Kräfte in Bonn vorhanden. Seine Nichte, die Gräfin Hatzfeld, that sich ebenso als Pianistin wie als Sängerin hervor. Neefe berichtet über ihren Gesang, daß sie das Recitativ vortrefflich deklamire und daß man parlante Arien von ihr mit Vergnügen höre. Ihr Klavierspiel rühmt er als ein brillantes. Ferner gab es eine Hofräthin v. Belzer, welche gleichfalls Klavier spielte und sang.

Unter den Männern, welche sich in ihren Mußestunden mit Musik beschäftigten, sind der Kammerherr, Hauptmann v. Schall, Hofkammerrath v. Mastiaux und Hauptmann Dantoine zu nennen. Ersterer und letzterer spielten Klavier und Geige; v. Mastiaux war in der Behandlung mehrerer Instrumente erfahren und hatte seinen Kindern, einer Tochter und vier Söhnen, eine so gute musikalische Erziehung gegeben, daß er ohne Zuhilfenahme anderer Kräfte über eine vollständige Hausmusik gebot. Auch besaß er eine reiche Musikaliensammlung, welche allein 80 Symphonien, 30 Quartette und 40 Trio's Joseph Haydn's

in sich faßte. Dazu kam noch eine werthvolle Instrumentenkollektion, deren Zahl so groß war, daß man mit derselben, wie Neefe bemerkt, ein ganzes Orchester hätte ausstatten können.

Öftere Gelegenheit zu gemeinschaftlichem Musiziren gab es bei Belderbusch und v. Mastiaux. Der letztere veranstaltete während der Wintermonate allwöchentlich ein Konzert, zu welchem die Freunde und Bekannten des Hauses ein für allemal eingeladen waren. In der Familie des Hofkammerraths Altstädten wurde vornehmlich das Quartettspiel kultivirt.

Manche der Genannten machten auch noch unter der Regierung Maximilian Franzens ein musikalisches Haus, und neue Kräfte kamen hinzu: „Die Musikliebhaberey, schreibt Neefe 1787 in Cramers Magazin, nimmt unter den Einwohnern sehr zu. Das Klavier wird vorzüglich geliebt; wir haben hier mehrere Steinische Hammerklaviere von Augsburg, und andere denen entsprechende Instrumente." Neefe zählt dann die bemerkenswerthesten Dilettanten auf, und erwähnt außer den schon genannten Gräfinnen Hatzfeld und Belderbusch, sowie der Hofräthin Belzer und Frl. v. Mastiaux, eine Gräfin Metternich, überdies aber noch die Damen v. Waldenfels, v. Weichs, v. Cramer, v. Gruben und den jungen Baron v. Gudenau.

Maximilian Franz hegte den lebhaften Wunsch, eine Persönlichkeit von hohem künstlerischen Range an die Spitze seiner Hofmusik zu stellen. Schon vor seiner Thronbesteigung trug er sich mit dem Gedanken, Mozart, den er über Alles verehrte, als Kapellmeister nach Bonn zu ziehen, wenn er erst einmal Kurfürst geworden sei. Aus der Verwirklichung dieser Idee wurde bekanntlich nichts. Dagegen gewann er 1788, bei Mattioli's Rücktritt vom Dienst, in Joseph Reicha[1]) eine tüchtige Kraft.

Gelegentlich der biographischen Notizen über Neefe ist schon die Rede von dem Bericht gewesen, welchen sich Maximilian Franz bald nach Antritt seiner Regierung in Betreff des Personals der Hofmusik erstatten ließ.

---

[1]) geb. 1746 in Prag, gest. 1795 zu Bonn.

Der Kurfürst wünschte dadurch genaue Kenntniß von der Befähigung, Dauer der Dienstzeit und Besoldung, sowie von den Privatverhältnissen der einzelnen Mitglieder zu erlangen, um auf Grund amtlicher Angaben nöthig scheinende Abänderungen zu verfügen. Diese blieben auch nicht aus. Vergleicht man die Gehälter,[1] welche die Mitglieder der Hofmusik bisher bezogen hatten, mit denen, welche durch Maximilian Franz festgesetzt wurden, so ergiebt sich, daß ein Theil derselben verringert, ein anderer Theil dagegen wiederum erhöht wurde, während ein dritter Theil unverändert blieb. Wie es scheint, war bei Aufstellung der vom Kurfürsten modifizirten Gehaltsskala die Absicht maßgebend, eine gleichmäßigere Besoldung herbeizuführen. Bemerkenswerth ist, daß Ludwig van Beethoven, der bereits seit zwei Jahren unentgeltlich als Organist gedient hatte, bei der neuen Gehaltsveranlagung mit einer jährlichen Entschädigung von 150 fl. bedacht wurde.

Zur Hofmusik gehörten im Sommer 1784 außer dem Kapellmeister: 3 Sopranistinnen, 3 Altistinnen, 3 Tenoristen, 1 Bassist, 2 Organisten, 8 Violinspieler, 2 Bratschisten, 1 Violoncellist, 2 Kontrabassisten, 1 Flötist, 2 Klarinettisten, 2 Hornisten und 3 Fagottisten. Zu den Orchestermusikern kamen mit Beginn des Jahres 1785 noch zwei Oboebläser.

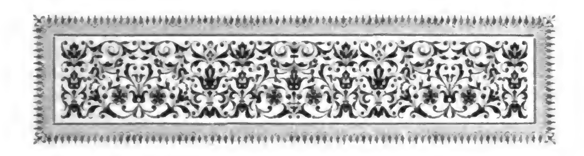
Die vorstehende Darstellung giebt ein gedrängtes Bild des kurfürstlichen Bonn im vorigen Jahrhundert mit besonderer Rücksicht auf die künstlerischen Zustände dieses Ortes bis zu dem Zeitabschnitt, in den die Jugendjahre Beethoven's fallen. Welche Beziehungen derselbe nach und nach zu dem musikalischen Leben und Treiben seiner Vaterstadt gewann, wird der folgende Abschnitt zeigen. Es sei hier nur noch die Bemerkung hinzugefügt, daß Bonn's musikalische Verhältnisse während der Regierung des letzten kurkölnischen Regenten, Maximilian Franz, im Allgemeinen erfreuliche waren. Indessen sollte diesem kunstsinnigen Fürsten ein längerer Genuß derselben nicht be-

[1] Die darauf bezüglichen Dokumente sind vollständig in Thayers Beethovenbiographie Bd. I mitgetheilt.

schieden sein. Denn infolge der französischen Invasion, mit welcher eine traurige Zeit für Bonn anbrach, sah der Landesherr sich genöthigt, wiederholt seine Residenz zu verlassen, die er nach der zweiten Flucht im Jahre 1794 nicht wieder betreten konnte. Tiefgebeugt durch das harte, ihm zu Theil gewordene Geschick, starb er am 28. August[1]) 1801 in Hetzendorf bei Wien.

[1]) Nach anderer Angabe am 27. Juli.





II.

Beethoven's Abstammung und Jugendjahre.

Die Vorfahren Ludwig van Beethoven's sind in den Niederlanden zu suchen, in jenen Landstrichen also, welche während des 15. und 16. Jahrhunderts durch ausgezeichnete, für die Tonkunst höchst bedeutungsvolle Meister glänzten. Dort war in der Nähe von Löwen zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine Familie van Beethoven heimisch, aus welcher Deutschland's großer Tondichter abstammt. Ein Mitglied dieser Familie machte sich 1650 in Antwerpen seßhaft. Sein Sohn Wilhelm schloß daselbst am 11. September 1680 die Ehe mit Katharina Grandjean, aus welcher acht Kinder hervorgingen. Unter diesen befand sich ein, Anfangs September 1683 geborener Knabe, Heinrich Adelard van Beethoven, der sich, zum Mann herangereift, mit Maria Katharina de Herdt verheirathete. Seine Frau beschenkte ihn mit zwölf Kindern, von denen das dritte bei der am 23. Dezember 1712 zu Antwerpen vollzogenen Taufe den Namen Ludwig erhielt. Es war der Großvater unseres Tonhelden.

Ein Enkel von Ludwig's jüngstem Bruder Ludwig Joseph van Beethoven, mit Namen Jakob Jakob's, ehedem Professor der Malerei zu Antwerpen, berichtete nach Erzählungen seiner Mutter, daß Ludwig,

der Großvater unseres Meisters, Familienzwistigkeiten halber im Jünglingsalter ohne Zustimmung, ja ohne Wissen seiner Eltern das Vaterhaus für immer verlassen habe. Zunächst sei er nach Löwen gegangen, nach dem Orte, aus dessen Nachbarschaft seine Voreltern herstammten. Hier habe er in noch nicht ganz vollendetem achtzehnten Lebensjahre ein Vierteljahr hindurch den erkrankten Sangmeister Colfs bei dem Kapitel „ad Sanktum Petrum“ als Substitut vertreten. Jedenfalls muß Ludwig van B. frühzeitig Bemerkenswerthes geleistet haben, denn achtzehn Monate später, (im März 1733), wurde er vom Bonner Kurfürsten Clemens August schon mit einem Gehalt von 400 florin zum Hofmusikus ernannt, nachdem er das übliche Probejahr abgelegt hatte. Seiner Thätigkeit nach war er Sänger. Der junge Mann, welcher sich weiterhin zum kurfürstlichen Kapellmeister hinaufarbeitete, begann also seine Laufbahn, wie so viele andere Musiker jener Zeit, mit dem Gesange.

Ludwig war nicht das einzige Mitglied der Beethoven'schen Familie, welches aus dem Heimathlande nach Bonn übersiedelte, wenn auch wahrscheinlich das erste. Außer ihm fanden sich dort entweder ziemlich gleichzeitig, oder doch nur wenig später noch zwei andere Sprosse desselben Geschlechtes ein. Diese waren: Cornelius und Michael van Beethoven.[1])

---

[1]) In einem, Beethoven's Familie gewidmeten Artikel der „Allgemeinen Deutschen Musikzeitung vom Jahr 1879, welchem ich einige bisher unbekannt gebliebene Angaben für meine Arbeit entnommen habe, wird die Behauptung aufgestellt, daß außer Ludwig, Cornelius und Michael van B. sich noch ein N. van B. zeitweilig in Bonn aufgehalten habe. Dieser sei im Hofkalender von 1785 und 86 neben Neefe als Hoforganist aufgeführt. Es wird dabei die Vermuthung ausgesprochen, daß dieser angebliche N. v. B. unsern großen Meister in seinem Jünglingsalter während der beiden vorerwähnten Jahre als Organist vertreten habe, um für denselben die Stelle offen zu halten. Diese Annahme beruht indessen auf einem Irrthum, an welchem offenbar ein Druckfehler im Hofkalender schuld ist. Dort mußte nämlich L. v. B. statt N. v. B. stehen. Denn Ludwig v. B. wurde schon im Sommer 1784, nachdem er bereits zwei Jahre hindurch den Dienst an der Orgel unentgeltlich als Accessist versehen hatte, neben Neefe mit einem Gehalt von 150 fl. definitiv angestellt, und kam seinen Obliegenheiten fortwährend, besonders aber auch in den Jahren 1785 und 86, pünktlich nach. Eine Unterbrechung seiner amtlichen Thätigkeit fand nur im Jahr 1787 während seiner dreimonatlichen Reise nach Wien statt. Von einer Stellvertretung während dieser Reise ist jedoch ebenso wenig etwas bekannt geworden, wie von der ganz willkürlich für die Jahre 1785 und 86 angenommenen. Mit dem vermeintlichen „N. van Beethoven“ hat es also nichts auf sich. Dagegen wird eines Heinrich

Der erste derselben stammte aus Mecheln, ein Beweis, daß die Familie Beethoven an verschiedenen Orten der Niederlande vertreten war. Er kam, wie es scheint, ebenfalls zu Anfang der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts nach Bonn, und erwarb dort durch Verheirathung mit einer Bürgerwittwe am 17. Januar 1736 das Bürgerrecht. Nachdem seine Frau gestorben war, wählte er zur Lebensgefährtin Barbara Marx, mit welcher er am 5. Juli 1755 in die Ehe trat. Vermuthlich war Cornelius van B. Kaufmann und Hoflieferant für Beleuchtungsgegenstände und dergleichen mehr, denn in den Rechnungen des Bonner Hofküchenamtes findet sich vom Jahr 1750—56 ein „Liverant Bethoven" verzeichnet, welcher den kurfürstlichen Hof mit „Unschlittkerzen" zu versehen hatte. Cornelius van B. starb zu Bonn und wurde am 16. Juli 1764 beerdigt. Nimmt man an, daß er bei seiner ersten Verheirathung 25 Jahre gezählt habe, so würde er als Altersgenosse des Hofsängers Ludwig van B. zu betrachten sein.

Über Michael van Beethoven, der am 28. Juni 1749 zu Bonn bestattet wurde, ist bis jetzt nichts weiter bekannt geworden, als daß er bei dem erstgeborenen Kinde des, am 7. September 1733, mit Maria Josephe Poll ehelich verbundenen Ludwig van B. das Pathenamt übernommen hatte. Doch erschien er nicht persönlich zur Taufe, sondern ließ sich von Cornelius van B. vertreten.

Mehr Nachrichten sind über Ludwig van Beethoven, den Großvater unseres Meisters vorhanden. Daß er für die kurfürstliche Hofmusik als Baßsänger engagirt wurde, ist bereits mitgetheilt worden. Nach 13jähriger Dienstzeit erhielt er durch Dekret vom 22. Aug. 1746 eine jährliche Zulage von 100 Thalern. Indessen strebte er höher. Ihm lag daran, zu einer Direktionsthätigkeit zu gelangen, was er schließlich auch, doch erst unter dem folgenden Kurfürsten Maximilian Friedrich erreichte. In einem an denselben kurz nach seiner Thronbesteigung gerichteten Gesuch sprach sich Beethoven dahin aus, daß er

---

van B. gedacht, der indessen mit den Beethovens in Bonn kaum in Beziehung gestanden haben dürfte. Er versah das Pathenamt bei dem oben erwähnten Heinrich Adelard van B. an Stelle eines Barons de Rocquigney, und scheint in Antwerpen gelebt zu haben.

außer seiner Funktion als Sänger bereits über ein Jahr die Geschäfte des verstorbenen Kapellmeisters[1]) versehen habe. Obwohl ihm zwar die Stelle als Dirigent bei vorkommender Vakanz (vom Kurfürsten Clemens August) versprochen worden, so sei ihm doch bei Wiederbesetzung des Kapellmeisteramtes Touchemoulin vorgezogen. Dieser aber habe entweder schon seine Dimission gegeben, oder werde es noch thun, und so bitte er denn nunmehr um Berücksichtigung.

Touchemoulin, mit Vornamen Joseph, war ursprünglich Geiger, und ein Günstling Clemens August's. Seine Anstellung bei Hofe erhielt er 1753 mit dem bedeutenden Gehalt von 1000 fl. Nach dem Tode des Kapellmeisters Zudeli rückte er in dessen Stelle, was Beethoven empfindlich berühren mußte, da ihm dieselbe verheißen worden war. Als nun nach dem Regierungsantritt Maximilian Friedrich's der Gehalt Touchemoulin's auf 400 Thaler reduzirt wurde, nahm dieser, dadurch gekränkt, seinen Abschied, infolge dessen Beethoven durch Erlaß vom 16. Juli 1761 das Direktionsamt erhielt, neben dem er auch weiter noch als „Vokalist" thätig blieb. Zu seinem bisherigen Gehalt wurde ihm mit Rücksicht auf diese Doppelstellung, welche er bis zum Tode, (24. Dezember 1773) bekleidete, eine Zulage zu seiner seitherigen Besoldung gewährt.

Aus den Vergünstigungen, welche Beethoven in Betreff seines allmälig verbesserten Einkommens, sowie bezüglich seiner Ernennung zum Kapellmeister erfuhr, darf geschlossen werden, daß er nicht nur eine beliebte, sondern auch tüchtige und pflichttreue Persönlichkeit war. Im Dienst ließ er es nicht an der nöthigen Energie fehlen; er wußte die Würde seiner amtlichen Stellung sehr wohl zu wahren. Als die Sängerin Schwachhover es versuchte, sich seinen Anordnungen in Gegenwart des Personals der Hofmusik mit der Bemerkung zu wiedersetzen, daß er ihr nichts zu befehlen habe, führte er beim Kurfürsten mittelst schriftlicher Eingabe Beschwerde, worauf Maximilian Friedrich in einem streng gefaßten Bescheide sein Mißfallen über die vorgekommene Insub-

[1]) Dieser Kapellmeister war Giuseppe Zudeli. Er wurde als solcher am 24. Juni 1753 in Bonn angestellt, und starb 1760.

ordination aussprach, und die Mitglieder der Hofmusik mit „scharffer ahndung", und unter „umbständen" sogar mit „Cassation" bedrohte, falls sie den Anordnungen ihres Vorgesetzten nicht Folge leisten, oder in Unfrieden miteinander leben sollten.

Ob der Kapellmeister Beethoven sich jemals als Tonsetzer versuchte, ist unbekannt. Aller Wahrscheinlichkeit nach beschränkte er sich auf seine amtlichen Pflichten. Als Sänger wirkte er noch im Mai seines Todesjahres bei der Aufführung von Lucchesi's Oper „l'inganno scoperto" mit, ein Beweis von der Kräftigkeit seines Naturells und von der Unermüdlichkeit in Erfüllung seiner Obliegenheiten.

Ludwig van Beethoven wird als eine Persönlichkeit von würdiger Erscheinung geschildert. Wegeler sagt von ihm, daß er ein kleiner, kräftiger Mann mit äußerst lebhaften Augen, und als Künstler vorzüglich geachtet gewesen sei. Für seinen Enkel Ludwig, den nachmaligen großen Musiker, scheint er besondere Zärtlichkeit gehabt zu haben. Nach dem ebengenannten Gewährsmann hing der kleine „Louis" mit der größten Innigkeit an seinem Großvater, und obwohl der Knabe bei dessen Tode erst drei Jahre alt war, blieb die Erinnerung an denselben bei ihm doch sehr lebendig. „Er sprach von demselben gern mit seinen Jugendfreunden, und seine fromme Mutter, die er weit mehr als den nur strengen Vater liebte, mußte ihm viel vom Großvater erzählen. Das Bild desselben, vom Hofmaler Radoux gefertigt, ist das Einzige, was er sich von Bonn nach Wien kommen ließ, und was ihm bis zu seinem Tode Freude machte." Der Kapellmeister Beethoven hatte sich keines glücklichen Familienlebens zu erfreuen. Seine Frau war dem Trunke ergeben, was schließlich eine Trennung von ihr nothwendig machte. Sie wurde nach Köln in ein Kloster gebracht, und dort zunächst auf Kosten ihres Gatten, nach dessen Tode aber vom Kurfürsten unterhalten.

Aus dieser Ehe waren drei Kinder hervorgegangen, von denen die beiden ältesten, eine Tochter Namens Maria Bernardina Ludovica, geb. 28. Aug. 1734 und ein Sohn, Marcus Josephus, geb. 15. April 1736, frühzeitig starben. Das dritte Kind, wiederum ein Knabe, Johann genannt, blieb am Leben, und wurde der Vater unseres großen Beethoven.

Über Johann van B.'s Geburtstag fehlen authentische Nachrichten. Einen Anhaltpunkt gewährt allein das im ersten Abschnitt d. Bl. erwähnte, auf Veranlassung des Kurfürsten Maximilian Franz im Jahr 1784 abgefaßte Promemoria über die Mitglieder der Hofmusik. In demselben heißt es mit Bezug auf Johann van B., daß er 44 Jahre alt sei. Hiernach würde er 1740, vielleicht auch schon 1739 zur Welt gekommen sein. Da er nachweislich seit 1751 in der Hofkapelle mitsang, so muß er im 12. oder 11. Lebensjahre gestanden haben, als er seine musikalische Laufbahn begann. Hierin liegt nichts Befremdliches, denn es ist eine bekannte Thatsache, daß in jener Zeit aller Orten Knaben zur Mitwirkung in Kapellchören hinzugezogen wurden. Zunächst war Johann van B. als Sopranist, dann als Altist, und zuletzt, nachdem seine Stimme mutirt hatte, als Tenorist thätig. Dies ist durch ein Schriftstück seines Vaters erwiesen, in welchem derselbe den Kurfürsten bittet, seinen Sohn, der „bereits 13 jahr lang ohne Gehalt mit seiner singstim den sopran, Conteralt und tenor in jeden Vorfallenden nothwendigkeiten auf dem Ducsahl[1]) abgesungen", eine Remuneration zu gewähren. Dieses Gesuch wurde besonders noch dadurch motivirt, daß Johann durch Erlaß vom 27. März 1756 bereits den Titel als „Hofmusikus" erhalten hatte, und ihm außerdem am 27. November 1762 die Anwartschaft auf Besoldung im Falle einer eintretenden Vakanz versprochen worden war. Am 24. April 1764 bewilligte man ihm denn auch einen jährlichen Gehalt von 100 Thalern. Hierzu kamen 1769 noch 25 fl. und 1772 weitere 50 fl.

Man sieht, Johann's Einkommen war ein bescheidenes, selbst wenn man annimmt, daß er neben seiner amtlichen Stellung noch einigen Verdienst durch Privatstunden hatte. Viel werden ihm diese nicht eingebracht haben, da er unbeständig war, und tagelang außerhalb des elterlichen Hauses zubrachte. Gleich seiner Mutter besaß er die Neigung zum Trunk. Er wird also ein fleißiger Besucher von Wirthshäusern gewesen sein. Allmälig wuchs seine unglückliche Leidenschaft für den Genuß geistiger Getränke so sehr, daß bei den be-

---

[1]) Doxal wurde der Ort in der Kirche genannt, an welchem sich die Sänger befanden.

schränkten Subsistenzmitteln Noth eintrat. Es kann daher nicht überraschen, daß Johann van B. in dem wiederholt citirten Promemoria vom Jahre 1784 über die Kapellmitglieder als „sehr arm" bezeichnet ist.

Am 12. November 1767 verheirathete sich Johann van B. mit der Wittwe Maria Magdalena Leym, geb. Keferich aus Ehrenbreitstein. Ihr Mann, Johann Leym, war Kammerdiener beim Kurfürsten von Trier gewesen, und nach dreijähriger Ehe d. 28. Nov. 1765 gestorben. Der Vater Maria Magdalena's stand bei ebendemselben Kurfürsten in Diensten, und ihre Mutter war eine geborene Maria Westhoff aus Ehrenbreitstein. Als Johann van B.'s Frau ihren ersten Gatten verlor, hatte sie noch nicht ganz das neunzehnte Lebensjahr vollendet. Sie wird als eine „stille, leidende" Frau von vortrefflichem, gemüthvollem Charakter geschildert, die mit Ergebung das Hauskreuz trug, welches ihr das unsolide Wesen des zweiten Lebensgefährten auferlegte.

Das junge Ehepaar nahm seine Wohnung in dem Hofgebäude des, einem Posamentirer Clasen gehörenden Hauses der Bonngasse, welches jetzt die Nummer 20 trägt. Im ersten Stock desselben wohnte der Eigenthümer, in dem zweiten die Musikerfamilie Salomon, aus welcher der berühmte Violinspieler Joh. Peter Salomon hervorging. An nennenswerthen Persönlichkeiten wohnten in der Bonngasse damals noch der Kapellmeister Beethoven, die Familie Ries und der Hornist N. Simrock, Begründer des bekannten Musikverlagsgeschäftes.

Maria Magdalena van Beethoven beschenkte ihren Mann mit sieben Kindern. Vier derselben, zwei Söhne und zwei Töchter, verstarben bereits in frühester Jugend. Die drei anderen, am Leben gebliebenen Geschwister waren Knaben, und dem Alter nach: Ludwig, Caspar Anton Karl und Nicolaus Johann. Der älteste dieser Brüder, Ludwig, wurde der mächtige Herrscher im Reich der Töne. Über das Geburtsjahr desselben herrschte lange Zeit Unklarheit, die sein Vater veranlaßt hatte. Dieser wünschte seinen Sohn, nachdem derselbe in musikalischen Dingen einen bemerkenswerthen Standpunkt erreicht hatte, zum Wunderkinde zu stempeln, weshalb er ihn um zwei Jahre jünger machte, als er in Wirklichkeit war. Darum wurde früher allgemein

1772 als Geburtsjahr Ludwig van Beethoven's angenommen, während er doch nach Ausweis des Geburtsregisters der Stadt Bonn 1770 zur Welt kam. Beethoven selbst befand sich auch darüber im Unklaren. „Leider habe ich eine Zeitlang gelebt, ohne selbst zu wissen, wie alt ich bin", schrieb er 1810 an Wegeler.

Aber auch der Geburtstag Ludwig's hatte nicht das richtige Datum, welches ehedem auf den 17. Dezember lautete. Aus der erwähnten Urkunde geht indessen hervor, daß er am genannten Tage getauft wurde. Da nun in Bonn allgemein der Brauch herrschte, die Kinder am Tage nach der Geburt taufen zu lassen, so unterliegt es keinem Zweifel, daß Beethoven am 16. Dezember geboren worden ist.

Ebenso unzutreffend, wie die älteren Angaben über das Geburtsjahr und den Geburtstag Beethoven's war vordem die Meinung über dessen Geburtsstätte. Als solche wurde noch bis vor zwei Dezennien das Haus in der Rheingasse zu Bonn bezeichnet, welches gegenwärtig die Nummer 7 hat. Durch sorgfältige Untersuchungen ist aber seitdem endgiltig festgestellt worden, daß sich das Geburtshaus Beethoven's in der Bonngasse befindet.[1] Dasselbe wurde nach erfolgter Beglaubigung mit einer Gedenktafel versehen. Von der Bonngasse zogen Ludwig's Eltern nach dem sogenannten Dreiecksplatz, und von hier 1775 oder 1776, mithin erst, als der Knabe im Alter von 5 oder 6 Jahren stand, nach der Rheingasse.

Der übliche Taufschmaus fand nicht im elterlichen Hause, sondern bei einer Frau Gertrud Müller, genannt Baum, statt, welche nebst dem Großvater Ludwig's die Gevatterschaft übernommen hatte. Sie war vermögend und die nächste Nachbarin des Beethoven'schen Ehepaares.

Bald nach dem Hinscheiden seines Vaters verfaßte Johann van B. eine Bittschrift, in welcher bemerkt ist, daß er sich durch das Ableben desselben „in sehr betrübten umstenden" befinde, und daß er genöthigt sei, die hinterlassenen Ersparnisse des Vaters zuzusetzen, da er auch für die Unterhaltung seiner im Kloster zu Köln be-

[1] Um die Ermittelung dieser Angelegenheit hat sich H. Deiters verdient gemacht. S. Thayers Beethovenbiographie Bd. I, Anhang VII.

findlichen Mutter jährlich 60 Reichsthaler zu zahlen habe. Mit Rücksicht hierauf bat er, ihm eine Zulage und seiner Mutter einen Gnadengehalt zu gewähren. Dieses Gesuch wurde nur in Betreff der Mutter berücksichtigt. Der Kurfürst machte sich lediglich zu jener Summe verbindlich, welche der verstorbene Kapellmeister für seine Frau an das Kloster entrichtet hatte. Johann van B. ließ sich dadurch nicht abhalten, eine nochmalige Bittschrift zu seinen Gunsten einzureichen. Diesmal erlangte er die Zusicherung, daß die für seine Mutter bewilligte Summe nach deren Tode auf ihn übergehen solle. Nicht lange darauf starb sie, und zwar am 30. September 1775. Ob aber ihr Sohn wirklich in den Genuß der von ihr bezogenen kurfürstlichen Unterstützung trat, ist nicht erwiesen.

Das unerfreuliche Bild, welches uns von Johann van B. und dessen selbstverschuldeter mißlicher Lebenslage überkommen ist, wird einigermaßen durch die, seinem Sohn Ludwig in musikalischer Hinsicht gewidmeten Bemühungen gemildert, denn er unternahm es selbst, ihn die Anfangsgründe der Tonkunst zu lehren. Der betreffende Unterricht mag im 6. Lebensjahre begonnen haben.[1]) Es wird berichtet, der Vater habe dabei große Härte gezeigt und durch seine Strenge dem Knaben sogar Thränen ausgepreßt. Die Richtigkeit dieser Angabe soll nicht bezweifelt werden. Doch darf man sie nicht ohne Weiteres und ganz allein zu Ungunsten des Vaters deuten. Genie und Talent sind nicht immer mit gleichmäßiger Aufmerksamkeit und ausdauerndem Fleiß verbunden, womit keineswegs gesagt sein soll, daß Ludwig als Kind unlustig zum Lernen oder gar träge gewesen sei. Aber sein phantasiebegabter Geist, der sich gewiß schon frühzeitig regte, mag ihn öfters zu einer gewissen Zerstreutheit verleitet haben. Ist es doch eine alte Erfahrung, daß ungewöhnlich beanlagte Kinder nur zu leicht vom Lehrgegenstande abschweifen. Und die trockenen Elemente der Tonkunst sind ohnehin wenig geeignet, jugendliche Gemüther dauernd zu fesseln. Nur Geduld und pädagogisches Geschick können hier etwas ausrichten.

---

[1]) In der Vorrede zu den 1783 dem Kurfürsten Maximilian Friedrich von B. gewidmeten Klaviersonaten ist gesagt, daß er seit dem 4. Lebensjahre Musik getrieben habe. Dies erklärt sich durch die falsche Angabe des Vaters, sein Sohn sei erst 1772 geboren.

Von diesen Eigenschaften scheint Johann van B. freilich wenig oder nichts besessen zu haben. Aber gerade für seinen Sohn waren sie um so erforderlicher, als dessen Naturell, ganz abgesehen von gewissen Eigenheiten seines Charakters eine bequeme und rasche Entwickelung nicht begünstigte. Nun aber wollte der Vater seinen Sohn so schnell wie möglich vorwärts bringen, einestheils wohl, um mit ihm glänzen zu können, anderntheils aber auch, um durch den von seinen Leistungen zu erhoffenden materiellen Gewinn die knapp bemessenen Subsistenzmittel der Familie zu verbessern. Um so erklärlicher ist es daher, wenn er in der Meinung, daß Ludwig nicht schnell genug fortschreite, beim Unterricht ungeduldig und heftig wurde. Keinesfalls kann ihm das Verdienst abgesprochen werden, die Begabung seines Kindes erkannt zu haben und frühzeitig auf die Entwickelung derselben bedacht gewesen zu sein. Ludwig erhielt täglich Anleitung im Klavier- und im Violinspiel, in welch' letzterem Johann van B. nach dem Zeugniß seines Vaters „capabel", also nicht unerfahren war. Daneben besuchte der Knabe das sogenannte Tirocinium, eine Elementarschule. Nach den Aufzeichnungen seines Altersgenossen und Schulkameraden, des ehemaligen kurkölnischen Rathes Joseph Wurzer, wäre Ludwig damals weder in seiner äußeren Erscheinung sauber und anmuthend gewesen, noch hätte er Spuren seiner späteren Genialität gezeigt.[1] Letzteres ist um so glaublicher, als Beethoven im jugendlichen Alter ein stilles, an sich haltendes Wesen besaß. Seiner äußeren Erscheinung nach sei er von kräftigem und beinahe plumpem Körperbau gewesen, was mit den Berichten über seine untersetzte und gedrungene Gestalt in den Mannesjahren übereinstimmt. Das Gesicht zeigte deutliche Spuren der in früher Jugend überstandenen Pockenkrankheit. Augen und Haupthaar waren von dunkler Farbe.

Das Tirocinium wurde durch Privatschullehrer geleitet, denen die Verpflichtung oblag, die Schüler zum Eintritt ins Gymnasium vorzubereiten.

„Wir waren, so berichtet Wurzer, in mehrere Klassen eingetheilt und so abwechselnd von Morgens 7 bis 11 Uhr und Nachmittags

[1] Allgemeine deutsche Musikzeitung Nr. 34 vom Jahr 1879.

von 1 bis $3^1/_2$ Uhr und von 4 bis 7 Uhr im Unterricht. Der letztere beschränkte sich im Tirocinium auf die ersten Anfangsgründe der lateinischen Sprache und des Katechismus. Sogar das Rechnen und Schönschreiben[1]) war davon ausgeschlossen. Im Tirocinium waren wir je nach unserer Reife eingetheilt und mußten, um in das Gymnasium aufgenommen zu werden, vorher zur Communion gelangen und durch ein mündliches und schriftliches Examen nachweisen, daß wir den Cornelius Nepos fließend in's Deutsche übersetzen und analysiren konnten. Unsere Lehrmittel waren höchst einfach, sie bestanden nur in einem Lehrbuche und einem Dictionaire. Unser Lehrer war ein für die damalige Zeit berühmter Pädagoge, welcher sich viel darauf zu Gute that, daß er die ausgezeichnetsten Schüler auf das Gymnasium lieferte. Aber seine Mittel waren streng gewählt. Die Fehler, die in der Aufgabe gemacht waren, wurden mit Stockschlägen bezahlt, und so gingen wenige Tage im Jahre ohne Hiebe herum. Besonders furchtbar war schon des Lehrers Anblick, wenn er in die Schule kam und wegen der häufig sich bei ihm einstellenden Podagra-Anfälle mit niedergetretenen Schuhen und mit einer wollenen braunen Mütze statt der gewöhnlichen Perücke erschien. Dann verbreitete sich ein panischer Schrecken in seiner ganzen Heerde, in der dann gewiß das kleinste Vergehen mit harten Körperstrafen gerächt wurde. Der vorgedachte große Pädagoge hieß Johann Krengel, war Vater einer zahlreichen Familie, höchst geachtet als Lehrer, und erlebte in dieser Stellung die Jubelfeier in Bonn."

Das Bonner Schulwesen erfuhr unter Maximilian Friedrich während dessen letzten Lebensjahren, und noch mehr unter der Regierung von Maximilian Franz mancherlei Verbesserungen. Immerhin blieb Beethoven's wissenschaftliche Bildung eine nur elementare, da er keine höhere Lehranstalt weiter besuchte, auch allem Anschein nach schon vor Beginn des 13. Jahres die Schule verließ. Sein Vater, der selbst keine bessere Erziehung genossen hatte, mochte ein Mehreres für den ins Auge gefaßten künstlerischen Beruf des Knaben nicht als nöthig erachten. Im reiferen Alter war der letztere jedoch bemüht, sich durch die Lektüre guter Bücher, zu denen insbesondere die Werke der alten Klassiker in den gangbaren Übersetzungen gehörten, nachträglich einen gediegenen Bildungsstoff anzueignen. Und so konnte er denn (1809) an Breitkopf u. Härtel schreiben:

„Es giebt keine Abhandlung, die so bald zu gelehrt für mich wäre,

[1]) In späteren Jahren machte sich B. „über seine, in Wahrheit höchst unleserlichen Schriftzüge selbst oftmals lustig, und fügte zur Entschuldigung bey: „„Das Leben ist zu kurz, um Buchstaben oder Noten zu mahlen; und schönere Noten brächten mich schwerlich aus den Nöthen,"" so erzählt Seyfried.

ohne auch im Mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen des Zeitalters zu fassen."

Im vorigen Jahrhundert legte man übrigens bei gewissen Berufsarten noch nicht so viel Werth auf ein gründliches Wissen, wie heut zu Tage. Selbst im Staatsdienst sah man über den Mangel höherer Kenntnisse hinweg, wenn nur sonst ein tüchtiges Leistungsvermögen für das erwählte Fach vorhanden war. So stiegen einfache, schlichte Soldaten nicht selten bis zum Stabsoffiziers- und selbst bis zum Generalsrange auf, falls sie das militärische Handwerk in praktischer Beziehung ordentlich verstanden und sich durch Tapferkeit auszeichneten, eine Thatsache, für die so manches Beispiel anzuführen wäre.

Auch von der Kunst, und zumal von der Tonkunst gilt dies. Man erhob ausübenden und schaffenden Musikern gegenüber keinen Anspruch auf wissenschaftliche Durchbildung, sondern hielt sich einfach an ihre Leistungen. Ausschließlich ihrer Kunst hingegeben, lernten sie dieselbe gründlich beherrschen, konnten sie sich in dieselbe ganz vertiefen. Ihr Fach verstanden sie aus dem Fundament und vermöge ihrer außerordentlichen Begabung wurden sie zu epochemachenden Erscheinungen. So war es, um nicht weiter in die Vergangenheit zurückzugreifen, auch bei Haydn und Mozart.

Beethoven's Briefe lassen in stilistischer Beziehung Manches zu wünschen übrig.[1]) Wer aber möchte Angesichts der schöpferischen Thätigkeit dieses gewaltigen Genius Anstoß daran nehmen, zumal der Wortausdruck bei ihm mit sehr vereinzelten Ausnahmen durchaus deutlich und bestimmt ist? Es hat damit eine ähnliche Bewandtniß wie mit seinem persönlichen Benehmen. Er war eckig und schroff, gelegentlich auch launisch, schrullenhaft und abstoßend im Verkehr mit Anderen, — Charaktereigenschaften, über die man füglich um des großen Künstlers willen hinwegsehen konnte und auch wirklich hinwegsah. Beethoven fand, wie die weitere Darstellung ergeben wird,

---

[1]) Auch bei anderen großen Männern jener Zeit war dies der Fall, so z. B. bei Friedrich d. Gr., der bekanntlich seine Muttersprache nicht richtig zu schreiben vermochte.

als Jüngling Gelegenheit, sich in fein gebildeten Familien, überhaupt in Kreisen von guter Lebensart zu bewegen. Wenn er dabei auch Manches gelernt haben mag, was für den gesellschaftlichen Verkehr erwünscht ist, so blieb er im Grunde doch derselbe. Und es war ein Glück, daß er vom Salonfirniß nichts annahm. Schwerlich würde er sich sonst die Wahrhaftigkeit, Originalität und Energie des Ausdrucks haben bewahren können, jenes Ausdrucks, der aus seinen Werken so zündend, begeisternd und hinreißend spricht, und mit unwiderstehlicher Gewalt auf uns wirkt.

Im 9. Lebensjahre (1779) trat für Ludwig ein Wechsel des Musikunterrichtes ein. Sein Vater übergab ihn damals dem, zur Großmann-Hellmuth'schen Schauspielergesellschaft neu hinzugetretenen Tenoristen Tobias Friedrich Pfeiffer, welcher mit Gewandtheit Klavier spielte. Dieser hatte sich während seines Bonner Aufenthaltes in demselben Hause der Rheingasse einquartirt, welches zu jener Zeit von der Beethoven'schen Familie bewohnt wurde. Pfeiffer war eine begabte Künstlernatur, aber leichtlebig, ohne inneren Halt und von ungeregelter Lebensweise, so daß er an keiner Bühne lange blieb und sogar wiederholt aus seinen Stellungen entlassen werden mußte. Auch in Bonn war er nur ein Jahr, nach dessen Ablauf er ein Engagement bei der Bondini'schen Truppe in Dresden annahm. Weiterhin gehörte er den Bühnen zu Münster und Frankfurt an. Hierauf wurde er Mitglied der Dietrich'schen Gesellschaft, welche in Bremen, Osnabrück und Düsseldorf Vorstellungen gab, und endlich war er auch noch in Weimar und Leipzig sowie abermals in Frankfurt thätig. Dieses unstäte Treiben beschloß er damit, daß er sich 1794 als Musiklehrer in Düsseldorf niederließ.

Pfeiffer's Klavierunterricht war ebenso unregelmäßig, wie seine schauspielerische Wirksamkeit. Nicht selten geschah es, daß der kleine Ludwig zu nächtlicher Stunde aus dem Schlaf geweckt und an's Klavier geholt wurde, wenn Pfeiffer mit Vater Johann in fröhlicher Weinlaune aus dem Wirthshause heimkehrte, wobei es denn nicht an Thränen und Verdrießlichkeiten gefehlt haben mag. Dieses unverständige Verfahren, welches nachtheilige Folgen auf Ludwig ausüben

mußte, wäre weit eher geeignet, Johann van B. in einem unvortheilhaften Licht erscheinen zu lassen, als die Strenge desselben, von der vorhin die Rede gewesen ist.

Schon frühzeitig zeigte Ludwig ein zurückhaltendes, einsilbiges Wesen. Er war meist verschlossen, auch von Eigensinn nicht frei, der infolge unrichtiger Behandlung nicht gemildert werden konnte. Sein überwiegend ernst gestimmtes Naturell fühlte kein Bedürfniß zu Spiel und Zeitvertreib mit gleichaltrigen Genossen. Er war am liebsten für sich allein, und wußte sich auf seine Art zu unterhalten. Als eine seiner Lieblingsvergnügungen wird das bis zu schnellkreisender Bewegung gebrachte Herumdrehen der eisernen Klammern erwähnt, welche zur Befestigung der Fensterläden an den Mauerwänden der Häuser dienen.[1])

Wegeler berichtet, Beethoven habe seinem Klavierlehrer Pfeiffer das Meiste zu verdanken gehabt, und sei so erkenntlich dafür gewesen, daß er ihm von Wien aus durch Simrock eine Geldunterstützung zukommen ließ, als er gehört, daß es ihm schlecht gehe. Inwieweit diese Angabe Wegeler's bezüglich der durch Pfeiffer bewirkten Fortschritte Beethovens im Klavierspiel zutreffend ist, wird sich heute nicht mehr feststellenlassen. Er mag anregend auf ihn gewirkt haben. Kaum anzunehmen ist aber, daß Beethoven dem kurzen und unregelmäßigen Unterricht Pfeiffers das „Meiste" zu verdanken hatte. Bei dem Geldgeschenk, welches Beethoven seinem ehemaligen Lehrer später zukommen ließ, wird wohl die angeborene Herzensgüte des Gebers wesentlich mitgewirkt haben.

Mit 11 Jahren war Ludwig so weit im Klavierspiel, daß sein Vater glaubte, ihn auf eine kleine Kunstreise schicken zu dürfen. Wirklich unternahm auch seine Mutter mit ihm im Winter 1780—81 eine Fahrt nach Holland, die ihm Anerkennung und Geschenke einbrachte. In Betreff dieser Reise existirt die nicht verbürgte Erzählung, es habe Jemand dem Knaben aus Mißgunst mit einem Messer die Finger verletzt, „um ihn zum Spielen unfähig zu machen.".

---

[1]) Allgem. Deutsche Musikzeitung v. Jahr 1879, Nr. 34.

Außer dem Klavierspiel empfing Ludwig auch Anleitung im Orgelspiel, zunächst, wie schon erwähnt, vom Hoforganisten van den Eede. Derselbe hatte 1780 sein funfzigjähriges Jubiläum gefeiert, war also hochbejahrt, und dies erklärt, weshalb an seine Stelle Neefe als Lehrer Beethoven's trat, nachdem er sich die Schätzung der Bonner Musikkreise erworben hatte. Wann dieser Wechsel stattfand, ist nicht genau festgestellt. Neefe kam im Herbst 1779 nach Bonn, und erhielt im Februar 1781 die Anwartschaft auf das Hoforganistenamt. Um diese Zeit wird ihm vermuthlich auch Ludwig als Schüler übergeben worden sein. Seine Fortschritte im Orgelspiel waren so gute, daß Neefe sich im Sommer des folgenden Jahres während seiner längeren Abwesenheit von Bonn durch ihn vertreten lassen konnte.

Neefe wurde auch in der Theorie und Komposition Beethovens Führer. Wegeler berichtet mit Bezug darauf, daß Beethoven über die zu harte Kritik geklagt habe, welche Neefe seinen Arbeiten angedeihen ließ. Allzugroßes Gewicht wird darauf nicht zu legen sein. Beethoven war damals noch zu jung, um in solchen Dingen klar zu sehen. Jedenfalls meinte es Neefe sehr gut mit seinem Schüler, und wenn man sich vergegenwärtigt, daß der letztere, wie sein späteres Leben zeigt, von einer gewissen Empfindlichkeit nicht frei war, so wird diese wohl hauptsächlich Beethovens Mißvergnügen über die Ausstellungen seines Lehrers veranlaßt haben. Später dachte auch Beethoven anders über diesen Punkt. Von Wien aus schrieb er 1793 an Neefe:

„Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie Theil daran.“

Im Gegensatz hierzu sprach sich Beethoven als Mann gegen Czerny und Schindler über den unzureichenden Unterricht aus, welchen er in seiner Jugend empfangen, und wies dann auf Mozart hin, dessen wunderbare Entwickelung vorzugsweise der systematischen Anleitung seines Vaters zuzuschreiben sei. Hieran war etwas Wahres. Als Beethoven im Herbst 1792 nach Wien übersiedelte, um dort seine Kompositionsstudien zu beendigen, stellte sich alsbald heraus, daß er keineswegs schon sicher im musikalischen Satze war, und noch Vieles von ihm nach-

geholt werden mußte. Er scheint auch im Gefühl seiner genialen Begabung über das theoretische Studium einigermaßen geringschätzig gedacht zu haben. Denn mit Beziehung auf seine jugendlichen Generalbaßübungen bemerkte er einmal:

„was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst beinahe dieses nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein solches zartes Gefühl, daß ich es ausübte, ohne zu wissen, daß es so sein mußte oder anders sein könne".

Selbstverständlich bietet es ein großes Interesse, sich darüber zu orientiren, welche Bewandtniß es mit Neefe's künstlerischer Bildung hatte, und inwieweit er befähigt war, als Lehrer der Theorie und Komposition zu wirken. Gustav Nottebohm, der gründliche, kenntnißreiche und zuverlässige Beethovenforscher, spricht sich in seiner Schrift „Beethoven's Studien" [1]) folgendermaßen darüber aus:

„Neefe war der Schüler Hiller's, und dieser ein entschiedener Anhänger der neuen und ein Gegner der alten Schule, ein Verehrer Hasse's, dann aber auch Haydn's und Mozart's. Daß ihm (Hiller) ein gründliches contrapunktisches Wissen und eine Kenntniß des strengen Satzes abging, beweisen seine Compositionen und die Änderungen, die er in von ihm herausgegebenen Werken früherer Jahrhunderte vornahm. Und ferner ist nicht zu übersehen, daß Neefe, wie er selbst sagt, keine eigentliche Schule in der Composition durchgemacht hatte. In seiner Selbstbiographie [2]) sagt er: „„Zwar kann ich nicht sagen, daß ich so eigentlich Schule bey ihm gemacht habe. Aber seine Gespräche über musikalische Dinge, seine Erinnerungen über meine Arbeiten, seine Bereitwilligkeit, mir die besten Muster in die Hände zu geben, und mich auf ihre vorzüglichsten Schönheiten aufmerksam zu machen, dieselben zu entwickeln, das Vorschlagen solcher Bücher, darinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebaut war, z. B. Homes Grundsätze der Kritik, Sulzers Theorie u. a. m. nützten mir mehr, als ein förmlicher Unterricht."" „Übereinstimmend mit diesem Geständniß lassen Neefe's Compositionen eine Vertrautheit mit allem, was die Schule bietet, vermissen. Überhaupt ist zu bemerken, daß Neefe nirgends, auch wo es angebracht wäre, z. B. bei der Composition eines geistlichen Textes, zu den ausgebildeteren Formen der polyphonen Schreibart greift. Das ist die Stufe des höheren Dilettantismus. Die letzterwähnten Erscheinungen sind uns wichtig. Sie liefern den Beweis, daß Neefe in der Stimmenführung bei fugirten Sätzen nicht handfest und mit der polyphonen Schreibart wenig vertraut war. Daraus ergiebt sich weiter, daß sein Unterricht lückenhaft war; Mängel können aber auch ihr Gutes haben.

---

[1]) Leipzig und Winterthur bei G. Rieter-Biedermann. 1873.

[2]) Leipziger Allgem. mus. Zeitung I, 259.

Neefe's Ansicht ging dahin, daß die Gesetze und Erscheinungen der Musik auf das seelische Leben des Menschen zu beziehen seien und eigentlich darin begründet sein müssen. Alles zusammen genommen kann man also sagen: Neefe's Unterricht war in technischer Hinsicht ungenügend, in Hinsicht auf Bildung des Geschmacks und Entwickelung des musikalischen Gefühls aber konnte er nur fördernd und nachhaltig sein."

Dazu bemerkt Nottebohm noch:

„Daß Beethoven die Fugenform in Bonn nicht gründlich kennen gelernt hatte, beweisen die Fehler, die in den später unter Albrechtsberger's Leitung (in Wien) geschriebenen Fugen vorkommen. Auch beim doppelten Contrapunkt liefern die bei Albrechtsberger geschriebenen Übungen den Beweis, daß B. denselben nicht gründlich, d. h. nicht nach Regeln kennen gelernt hat."

Neefe nahm ein aufrichtiges, lebhaftes Interesse an Ludwig's theoretischer Ausbildung, und that für dieselbe, was in seinen Kräften stand. Bereitwillig erkannte er die außerordentliche Begabung des Knaben an, wie ein von ihm herrührender Bericht im ersten Bande des Cramer'schen Magazins vom Jahr 1783 beweist. Derselbe lautet wörtlich:

„Louis van Betthoven, Sohn des oben angeführten Tenoristen, ein Knabe von elf Jahren,[1] und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, ließt sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe in die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt, (welche man fast das non plus ultra nennen könnte), wird wissen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, sofern es seine übrigen Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Composition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm für's Clavier stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen."

Daß Ludwig damals schon im Stande war, Bach's wohltemperirtes Klavier der Hauptsache nach zu bewältigen, ist ein ebenso großes Ehrenzeugniß für Neefe wie für dessen Schüler. Diesem konnte kein besseres, gediegeneres Fundament dargeboten werden. Und wie tief die Bach'sche Kunst in das jugendliche Gemüth eingedrungen war,

[1]) Beethoven war damals bereits 13 Jahre alt. Der Grund für die Unrichtigkeit der obigen Angabe ist schon früher zur Sprache gekommen.

beweist die Nachwirkung derselben bis in die späteste Zeit von Beethoven's schöpferischer Thätigkeit, in welcher sie sich allerdings am meisten fühlbar macht.

Von den unter Neefe's Anleitung gefertigten Kompositionen Ludwig's sind vorab die bereits erwähnten 9 Variationen über einen Marsch von Ernst Christoph Dreßler[1]) anzuführen, deren Veröffentlichung der Lehrer zur „Ermunterung" seines Schülers bewirkte. Sie erschienen 1782, oder spätestens Anfangs 1783 bei Götz in Mannheim unter dem Titel: „Variations pour le Clavecin sur une Marche de Mr. Dresler, composées et dediées à son Excellence Madame la Comtesse de Wolfmetternich, née Baronne d'Assebourg par un jeune Amateur,

Louis van Beethoven
agé de dix ans."

„In diesen Variationen, so bemerkt Nottebohm, zeigt sich keine Spur von contrapunktisch selbstständiger Stimmenführung. „Es sind Figural-Variationen der einfachsten Art. Man sieht überall nur eine harmonisch oder melodisch figurirte Oberstimme mit Begleitung, eine begleitete Einstimmigkeit."

Nächstdem komponirte Beethoven drei Klaviersonaten[2]) in Es dur, F moll und D dur. Die Veröffentlichung derselben erfolgte 1783 bei Boßler in Speier unter dem Titel: „Drei Sonaten für's Klavier, dem Hochwürdigsten Erzbischofe und Khurfürsten zu Cöln Maximilian Friedrich, meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verfertigt von

Ludwig van Beethoven
alt 11 Jahr.[3])

Die Zueignungsschrift hat folgenden Wortlaut:

„Erhabenster!

Seit meinem vierten Jahre[4]) begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So frühe mit der holden

---

[1]) Dreßler, geb. 1734 in Greußen bei Sondershausen, war ein geschickter und beliebter Opernsänger, und starb 6. April 1779 in Kassel.

[2]) In Otto Jahn's Besitz befand sich ein Exemplar dieser Sonaten mit der Bemerkung Beethovens: „Diese Sonaten und die Variationen v. Dreßler sind meine ersten Werke.

[3]) Für 11 ist die Zahl 13 zu setzen.

[4]) Vgl. S. 29 f.

Muse bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonien stimmte, gewann ich sie, und wie mirs oft wohl däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein eilftes Jahr erreicht; und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: „versuch's und schreib einmal deiner Seele Harmonien nieder!" — Eilf Jahre — dachte ich — und wie würde mir die Autormiene lassen? und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? Fast ward ich schüchtern. Doch meine Muse wollt's — ich gehorchte, und schrieb.

Und darf ichs's nun Erlauchtester! wohl wagen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones Stufen zu legen? und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl schenken werdest? — O ja! fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in Dir ihren weisen Schüzzer, großmüthigen Beförderer, und aufsprießendes Talent unter Deiner holden Vaterpflege Gedeihen. —

Voll dieser ermunternden Zuversicht wag ich es mit diesen jugendlichen Versuchen mich Dir zu nahen. Nimm sie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und sieh mit Huld

Erhabenster!

auf sie herab und ihren jungen Verfasser

Ludwig van Beethoven."

Bieten diese Sonaten auch in Betreff der künstlerischen Gestaltung kaum etwas Bemerkenswerthes, so gewähren sie unter den Erstlingswerken Beethovens doch insofern ein Interesse, als sie jener Kunstgattung angehören, die für den noch im ersten Stadium der Anfängerschaft stehenden Knaben Schwierigkeiten besonderer Art darbot. Offenbar wurden sie nach dem Vorbild bestimmter Muster geschrieben. Die Figurationen und Verzierungen, ja selbst der ganze Duktus, — Alles dies erinnert an Mozart. Nur das letzte Stück der dritten Sonate „Scherzando" überschrieben, macht eine Ausnahme davon. Es deutet entschieden auf Haydn's Einfluß hin. Von Beethovens Eigenthümlichkeiten enthalten diese Kompositionen noch nicht das Mindeste.

Man wird nicht irren, wenn man annimmt, daß der Widmung dieser Sonaten an den Kurfürsten die Absicht zu Grunde lag, denselben für Ludwig in Anbetracht einer zu hoffenden Anstellung günstig zu stimmen. Seine Eltern hatten mit materiellen Sorgen zu kämpfen, welche sich durch das Heranwachsen der Kinder steigerten. Um so mehr mußten sie wünschen, daß Ludwig, der angehende Musiker, etwas verdiente, zumal er bereits längere Zeit stellvertretend den Dienst an der Orgel, und im Jahre 1783 auch im Theater am Klavier unentgeltlich.

versehen hatte. Mit Bezug hierauf wurde Anfangs 1784 für ihn die definitive Placirung als Hofmusiker nachgesucht. Die Bitte fand Berücksichtigung, doch blieb Ludwig vorläufig noch ohne Besoldung, die ihm übrigens wohl auch bewilligt worden wäre, wenn nicht das am 15. April desselben Jahres erfolgte Ableben des Kurfürsten diese Angelegenheit ins Stocken gebracht hätte. Indessen wurde das Versäumte bald nachgeholt, denn schon vom 1. Juli 1784 ab trat Beethoven in den Gehalt von 150 Florin.

Um die Entstehungszeit der drei Klaviersonaten schrieb Beethoven noch ein Lied: „Schilderung eines Mädchens," welches 1783 in der Boßler'schen Blumenlese und nach des Meisters Tode bei Diabelli unter dem Titel „Seufzer eines Ungeliebten" erschien, so wie eine „zweystimmige Fuge in geschwinder Bewegung."[1] Über die letztere sagt Nottebohm, sie zeige zwar in den gegeneinander auftretenden Stimmen eine gewisse Selbstständigkeit, eine wirkliche Zweistimmigkeit, jedoch sei die Behandlung der Intervalle zum Theil so wider alle Regeln, daß man daraus nur den Beweis einer mangelnden systematischen Übung im reinen Satz schöpfen könne.

An weiteren Kompositionen entstanden demnächst: ein Rondo für Klavier (A dur), zwei Lieder „An einen Säugling" und „Wenn Jemand eine Reise thut", ein Klavierkonzert und drei Klavierquartette mit Begleitung von Violine, Bratsche und Violoncello. Das erste der beiden Lieder erschien nebst dem Rondo Anfangs 1784 in Boßler's „Speyer'scher Blumenlese". Das Klavierkonzert, welches in Betreff der Instrumentirung unvollendet blieb, wurde 1784 geschrieben und die drei Klavierquartette, welche erst nach Beethoven's Tode bei Artaria erschienen, gehören dem Jahr 1785 an. Diese Quartette lassen hinsichtlich der gesammten Bildweise einen entschiedenen Fortschritt gegen die drei dem Kurfürsten gewidmeten Klaviersonaten erkennen. Sie zeugen, ebenso wie die letzteren, von Mozart's Einwirkung, dessen Werke Beethoven noch für längere Zeit als hauptsächlichstes Muster dienten.

---

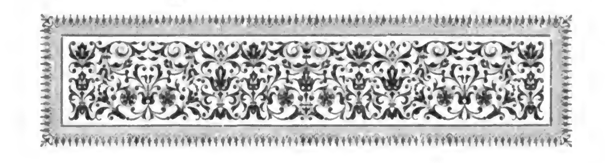
[1]) Angeblich soll 1782 ein Theil der Bagatellen entstanden sein, welche als op. 33 im Jahr 1803 herausgegeben wurden. Nottebohm ist indessen der Meinung daß die Handschrift einer späteren Zeit als 1782 angehöre.

Neben der Komposition und dem Klavierspiel setzte Beethoven auch fleißig seine Übungen auf der Orgel fort. In Betreff derselben wird berichtet, daß er, nachdem seine Eltern das Haus in der Wenzelgasse bezogen hatten, welches jetzt die Nr. 25 trägt, längere Zeit hindurch Morgens 6 Uhr in der nahegelegenen Remigiuskirche bei der Messe die Orgel gespielt habe. Auch das Violinstudium, bei welchem ihm nun zeitweilig der Hofkonzertmeister Franz Ries[1]) zur Seite stand, vernachlässigte er nicht.

---

[1]) Franz Ries, geb. 10. November 1755 zu Bonn, gest. 1. Nov. 1846, war der Sohn des Hoftrompeters und Violinisten Johann Ries, und Vater von Beethoven's Schüler, Ferdinand Ries, dem wir noch öfters in der folgenden Darstellung begegnen werden. Mit 19 Jahren bezog Franz Ries schon einen Gehalt von 100 Thalern. Im Jahr 1779 erhielt er einen sechswöchentlichen Urlaub zu einer Reise nach Wien. Als er von derselben heimkehrte, beanspruchte er eine Besoldung von 500 Gulden mit der Bemerkung, daß es nicht die Hälfte dessen sei, was er anderswo verdienen könne. Es wurden ihm aber nur 400 Gulden bewilligt, womit er sich auch zufrieden gab. Seine Schwester Anna Maria war Hofsängerin.





III.

Der Jüngling.

Wir haben Beethoven bis zum Eintritt des Jünglingsalters begleitet und gesehen, wie vielseitig er schon beschäftigt und in Anspruch genommen war. Trotzdem fand er hinreichende Zeit, mit Anderen zu seiner Erholung zu musiziren. Im ersten Abschnitt dieser Blätter wurde bereits über jene gesellschaftlichen Kreise gesprochen, welche für das musikalische Leben und Treiben der kurfürstlichen Residenz von Bedeutung waren und namentlich unter Maximilian Franz in erfreulicher Blüthe standen. Der Eintritt in dieselben hatte für Beethoven um so weniger Schwierigkeiten, als seine außerordentliche Begabung, so wie seine vielfach schon erprobten Leistungen als Klavierspieler inzwischen zu allgemeinerer Anerkennung gelangt waren und ihn zu einer begehrenswerthen Persönlichkeit gemacht hatten. Gewährte er nun einerseits den Privatmusikaufführungen, an denen er betheiligt war, einen wesentlichen Gewinn, so war für ihn andererseits der Vortheil damit verbunden, sich in guter Gesellschaft bewegen zu können, und dadurch umgänglicher und mittheilsamer zu werden. Auch die Wahrnehmung, sich von urtheilsfähigen Kunstfreunden geschätzt zu wissen, mußte sein zur Einsilbigkeit geneigtes Wesen in

günstiger Weise beeinflussen. Wenn er infolge dessen mehr und mehr aus sich herausging, so war er gelegentlich auch zu Scherzen aufgelegt, die freilich nicht immer den gewünschten Schlußeffekt hatten. Ein Beispiel dafür bietet folgender in sein 15. Lebensjahr fallender Vorgang.

Beethoven hatte in der Charwoche 1785 dem Sänger Ferd. Heller in der Hofkirche einfache Psalmodien zu einigen Partien aus den Lamentationen des Jeremias auf der Orgel zu begleiten. Wegeler erzählt darüber:

„Beethoven fragte den sehr tonfesten Sänger Heller, ob er ihm erlauben wolle, ihn (aus der Recitation) herauszuwerfen, und benutzte die wohl etwas zu schnell gegebene Berechtigung so, daß derselbe durch Ausweichungen im Accompagnement, ungeachtet Beethoven den vom Sänger anzuhaltenden Ton mit dem kleinen Finger fortdauernd oben anschlug, so aus dem Ton kam, daß er den Schlußfall nicht mehr finden konnte. Der noch lebende damalige Musikdirektor der kurfürstlichen Kapelle und erste Violinspieler Vater Ries erzählt jetzt noch ausführlich, wie sehr der dabei gegenwärtige Kapellmeister Luchesi durch Beethovens Spiel überrascht gewesen sei. Heller verklagte in der ersten Aufwallung des Zornes Beethoven beim Kurfürsten, welcher, obgleich diesem jungen, geistreichen, mitunter selbst muthwilligen Fürsten die Sache gefiehl, dennoch eine einfachere Begleitung befahl."

Nach Schindlers Mittheilung hätte der Kurfürst seinem Hoforganisten „einen sehr gnädigen Verweis gegeben und für die Zukunft derlei Geniestreiche untersagt."

Die Verhältnisse, in denen sich Beethoven nunmehr bewegte, waren wohl geeignet, ihm vielfältige Anregungen, besonders in rein musikalischer Beziehung zu gewähren. Nur das Theater bot um diese Zeit weniger Gelegenheit, Gutes zu sehen und zu hören, als in den vorhergegangenen Jahren. Die Truppe, welche während der letzten Lebenszeit Maximilian Friedrich's in Bonn gespielt hatte, zog nach dem Tode dieses Kurfürsten von dannen, und in den ersten Regierungsjahren seines Nachfolgers wurde, hauptsächlich wohl aus ökonomischen Gründen, kein entsprechender Ersatz dafür geschaffen. Im Frühjahr 1785 kam die Böhm'sche Gesellschaft, deren Thätigkeit sich in einem Turnus auf die Städte Aachen, Düsseldorf und Köln erstreckte, zu Vorstellungen nach Bonn, und für die beiden ersten Monate des Jahres 1786 producirte sich ein Theil der französischen Truppe, welche in

Kassel bis zum Ableben des dortigen, durch schmählichen Menschenhandel gebrandmarkten Kurfürsten gewirkt hatte und dann entlassen worden war, allwöchentlich dreimal auf der Bonner Bühne. Ebenso waren die Theaterfreunde im Jahre 1787 auf die kurze Zeit der Karnevalsaison beschränkt, während welcher Großmann die, in Gemeinschaft mit Klos, dem Direktor der Hamburger Bühne, geleitete Truppe vorführte. Unter diesen Umständen konnte die künstlerische Ausbeute keine große sein. Immerhin fand Beethoven Gelegenheit, u. A. Salieri'sche, Paesiello'sche und Gluck'sche Opern zu hören. Von letzterem Meister kamen 1785 Orpheus und Alceste in Bonn zur Aufführung.

Inzwischen hatte Beethoven das 17. Lebensjahr erreicht. Es sollte in mehr als einer Beziehung für ihn bedeutungsvoll werden. Neefe hatte schon 1783 den Wunsch ausgesprochen, daß dem hochbegabten Kunstjünger eine Unterstützung zu Theil werden möge, um reisen zu können. Mit diesem auch von Ludwig gehegten Wunsch waren die Eltern vollständig einverstanden. Viel mag darüber in der Familie verhandelt worden sein, ohne daß man zu einem Resultat gelangt wäre. Nun aber war der entscheidende Zeitpunkt herbeigekommen. Beethoven sollte für einige Zeit einen künstlerisch bedeutsamen Ort besuchen. Daß bei den durch Maximilian Franz herbeigeführten Beziehungen zwischen Bonn und Wien die Wahl auf die österreichische Kaiserstadt fiel, ist um so natürlicher, als dieser Ort damals nicht nur eine weltbeherrschende, maaßgebende Stellung in musikalischen Dingen behauptete, sondern auch außerdem noch einen Anziehungspunkt in der bewunderungswürdigen Persönlichkeit Mozart's besaß. Wie es scheint, gab dieser den Ausschlag, weil sich die Möglichkeit daran knüpfte, der Lehre des großen Meisters theilhaftig zu werden. Dies Glück wurde Beethoven, wenn auch nur in bescheidenem Maaße zu Theil. Mozart konnte dem fremd herzugekommenen jugendlichen Kunstgenossen nicht viel Zeit widmen. Außer den laufenden Tagesgeschäften war er soeben mit den Vorbereitungen zur Komposition des Don Juan beschäftigt, eine Arbeit, die ihn begreiflicherweise außerordentlich in Anspruch nahm. So empfing Beethoven von ihm, wie Ries berichtet,

nur ein paar Stunden. Dieselben werden dem schon weit vorgeschrittenen Musensohn ohne Zweifel von großem Nutzen gewesen sein, denn Genies lernen im Fluge, was Andern viel Mühe und Anstrengung kostet. Sonsthin scheinen die Berührungspunkte mit Mozart keine näheren gewesen zu sein. Beethoven fand nicht einmal Gelegenheit, ihn auf dem Klavier zu hören. Gerade in jener Zeit starb Mozart's Vater, und in der Betrübniß über diesen herben Verlust wird er zum Vorspielen nicht aufgelegt gewesen sein. Dagegen veranlaßte er Beethoven, ihm eine Probe seiner Leistungen als Klavierspieler zu geben. In Jahn's Mozartbiographie[1]) findet sich darüber folgende Mittheilung:

„Beethoven, der als ein vielversprechender Jüngling im Frühjahr 1787 nach Wien kam, aber nach kurzem Aufenthalt wieder nach Hause reisen mußte, wurde zu Mozart geführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, das dieser, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantasie und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen."

Wahrscheinlich trat Beethoven die Reise nach Wien, welche ihn gegen drei Monate von Bonn fernhielt, in der zweiten Hälfte des April 1787 an. Es ist kein Anzeichen dafür vorhanden, daß der Kurfürst ihm eine besondere Geldunterstützung zu derselben gewährt habe. Sein Wohlwollen für den jungen Hofmusiker beschränkte sich vermuthlich auf die erforderliche Beurlaubung so wie auf die Bewilligung des fortlaufenden Gehalts. Jedenfalls waren Beethoven's Reisemittel knapp bemessen, denn auf der Heimfahrt gerieth er in Geldverlegenheit, die ihn nöthigte, eine kleine Anleihe zu machen. Dies geschah in Augsburg, wohin er sich von Wien aus zunächst gewandt hatte. Dort machte er die Bekanntschaft des seiner Zeit berühmten Klavierbauers Joh. Andreas Stein, dessen Tochter Nanette, die spätere Gattin des Wiener Pianofortefabrikanten Streicher, für Beethoven nach Jahren eine treue Be-

[1]) Th. II, 33.

ratherin und Helferin in häuslichen Angelegenheiten wurde. Außerdem trat er in Beziehung zu dem dortigen Rechtsanwalt Dr. Schaden. Von demselben ließ er sich leihweise drei Karolin zur Bestreitung der Weiterreise vorschießen, welche beschleunigt werden mußte, da seine Mutter schwer erkrankt war, und der Vater wiederholt in seinen Briefen zur Eile antrieb. Bei seiner Ankunft im Elternhause fand er die Mutter noch am Leben, aber leider schon auf dem Sterbebette. Sie verschied kurz darauf, am 17. Juli 1787 im Alter von 40 Jahren.

Ein Brief Beethovens an Schaden giebt über dies und Anderes Aufschluß. Er lautet:

„Den 15. Herbstmonat. Bonn 1787.
Hochedelgebohrner
insonders werther Freund!
Was Sie von mir denken, kann ich leicht schließen; daß Sie gegründete ursachen haben, nicht vortheilhaft von mir zu denken, kann ich Ihnen nicht wiedersprechen; doch ich will mich nicht eher entschuldigen, bis ich die ursachen angezeigt habe wodurch ich hoffen darf, daß meine entschuldigungen angenommen werden. ich muß Ihnen bekennen, daß, seitdem ich von Augsburg hinweg bin, meine Freude, und mit ihr meine Gesundheit begann aufzuhören; je näher ich meiner Vaterstadt kam, je mehr Briefe erhielte ich von meinem Vater, geschwinder zu reisen als gewöhnlich, da meine Mutter nicht in günstigen gesundheitsumständen wär; ich eilte also so sehr ich vermochte, da ich doch selbst unpäßlich wurde: das verlangen meine kranke mutter noch einmal sehen zu können, setzte alle hindernisse bei mir hinweg, und half mir die größten Beschwernisse überwinden. ich traf meine mutter noch an, aber in den elendesten Gesundheitsumständen; sie hatte die schwindsucht und starb endlich ungefähr vor sieben Wochen nach vielen überstandenen schmerzen und leiden. sie war mir eine so gute liebenswürdige mutter, meine beste Freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen? den stummen ihr ähnlichen bildern, die mir meine einbildungskraft zusammensetzt? so lange ich hier bin, habe ich noch wenige vergnügte stunden genossen, die ganze Zeit hindurch bin ich mit der engbrüstigkeit behaftet gewesen, und ich muß fürchten, daß gar eine schwindsucht daraus entstehet; dazu kömmt noch melankolie, welche für mich ein fast ebenso großes übel als meine krankheit selbst ist. Denken Sie sich jetzt in meine lage, und ich hoffe vergebung für mein langes stillschweigen von ihnen zu erhalten. Die außerordentliche güte und freundschaft die Sie hatten, mir in augsburg drei Krlin zu leihen, muß ich Sie bitten, noch einige Nachsicht mit mir zu haben, meine Reise hat mich viel gekostet, und ich habe hier keinen ersaz, auch den geringsten zu hoffen; das Schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig.

sie werden verzeihen, daß ich sie lange mit meinem geplauder aufgehalten, alles war nöthig zu meiner entschuldigung.

ich bitte sie, mir ihre verehrungswürdige freundschaft weiter nicht zu versagen, der ich nichts so sehr wünsche, als mich Ihrer freundschaft nur in etwas würdig zu machen.

ich bin mit aller hochachtung

ihr gehorsamster diener und freund
L. van Beethoven,
kurf. kölnischer Hoforganist.

Dieser Brief läßt ersehen, in welcher gedrückten Stimmung sich Beethoven bei Abfassung desselben befand. Nicht nur beherrschte ihn das peinliche Gefühl, noch der Schuldner Schaden's bleiben zu müssen, sondern auch der Schmerz über den Verlust seiner theuern, innig geliebten Mutter. Klar geht aus seinen ungekünstelten Worten hervor, wie sehr er sie betrauerte und vermißte. Sein Vater vermochte leider nicht, ihm Ersatz für diesen herben Schicksalsschlag zu leisten. Unablässig mit Sorgen um die Familienexistenz kämpfend, ohne rathenden und helfenden Zuspruch der heimgegangenen Lebensgefährtin, mußte Johann van B. bei seiner unglückseligen Neigung zum Trunk immer mehr in eine trübselige Lage gerathen. Schon vor dem Ableben seiner Gattin hatte er aufs Neue ein Bittgesuch um Unterstützung an den Kurfürsten gerichtet. In der durch die letzte Krankheit seiner Frau noch gesteigerten Bedrängniß war er genöthigt gewesen „seine Effekten theils zu verkaufen, theils zu versetzen.“ Der amtliche Bericht, welcher dem Kurfürsten diese Thatsachen meldete, befürwortet schließlich Beethoven's Bitte, ihm die „Summe von 100 Rthr. vorschußweise auf sein Gehalt mildest angedeihen zu lassen.“

Wie es scheint, fand Beethoven's Anliegen kein Gehör, was im Hinblick auf den starken Rückgang seiner Leistungen als Sänger, so wie auf seine unordentliche Lebensweise erklärlich wird. Dagegen war der Konzertmeister und spätere Musikdirektor Franz Ries, welcher zur Familie Beethoven in näherer freundschaftlicher Beziehung stand, ein Helfer in der Noth. Ludwig erinnerte sich dessen nach Jahren noch, indem er gegen Ferdinand Ries, als dieser nach Wien kam, äußerte, er möge seinem Vater schreiben, daß er es nicht vergessen, wie seine Mutter starb, womit er auf die Unterstützung des alten Ries in

schwerer Zeit hindeutete. Ferd. Ries erfuhr, seiner Aussage gemäß, später auch, daß sein Vater der Familie Beethoven „auf jede Art" bei dieser Gelegenheit geholfen habe.

Die zum Theil selbstverschuldete Nothlage, in der sich Johann van B. befand, mußte einen um so empfindlicheren Druck auf seinen ältesten Sohn ausüben, als derselbe sich damals, wie aus dem Brief an Schaden hervorgeht, in leidendem Zustande befand. Dazu kam, daß er, ein 17jähriger Jüngling, von melancholischen Gedanken heimgesucht und gequält wurde. Unmuthsvoll machte er seinem gepreßten Herzen Luft durch den Ausruf: „das schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig". Spricht sich in diesem Stoßseufzer nicht die Sehnsucht aus, seine Vaterstadt verlassen zu können, nachdem er das musikalische Wien kennen gelernt hatte? Sein Verlangen sollte sich erfüllen, noch war aber nicht der Zeitpunkt dazu herbeigekommen.

Unterdessen zeigte sich ihm das Geschick denn doch nicht so feindlich, als er selbst glauben mochte. Er fand Freunde, Gönner, die warmen Antheil an ihm nahmen. Und noch mehr als dies war ihm beschieden. Eine edelgesinnte Dame, Frau Helene v. Breuning, wurde ihm zweite Mutter. In ihrem gastfreien Hause fühlte sich Beethoven, nachdem er es einmal betreten, bald so heimisch, daß er oft und gern dort weilte.

Die Breuning'sche Familie gehörte ihrer gesellschaftlichen Stellung nach zu den angeseheneren der Stadt Bonn. Das Haupt derselben, der kurfürstliche Hofrath, Emanuel Joseph v. Breuning, war der zweitälteste Sohn des Mergentheimer[1]) Kanzlers und „Conseiller d'Etat et Referendaire", Christoph v. Breuning. Emanuel Joseph, geb. 1741, wurde schon mit zwanzig Jahren wirklicher Rath des Kurfürsten. Er verheirathete sich mit Helene v. Kehrich, der späteren mütterlichen Freundin Beethovens, verlor aber, erst 36 Jahre alt, infolge seiner aufopfernden Thätigkeit beim Bonner Schloßbrande (Januar 1777) das Leben. Von den vier unmündigen Kindern, welche er hinterließ, waren es vornehmlich die beiden mittleren, Eleonore Brigitta, geb.

[1]) Mergentheim hatte als Sitz des Deutschen Ordens enge Beziehungen zu Bonn durch jene Kurfürsten von Köln, welche zugleich Hochmeister des Deutschen Ordens waren.

25. April 1772, und Stephan, geb. 17. August 1774, zu denen Beethoven in ein nahes freundschaftliches Verhältniß trat. Dasselbe gilt von dem späteren Gatten Eleonoren's, Dr. Wegeler. Aber auch zu dem jüngsten der Geschwister Brenning, mit Vornamen Lorenz oder Lenz, wie er in der Familie gewöhnlich genannt wurde, stand Beethoven in gutem Vernehmen.

Der Zeitpunkt, zu welchem Beethoven in dem Brenning'schen Hause Eintritt fand, ist nicht genau festgestellt. Mit Stephan v. B. wurde er schon 1785 oder 86 durch den Violinunterricht bekannt, welchen beide von Franz Ries empfingen. Etwas später, wahrscheinlich gegen Ende 1787, also nach seiner Rückkehr von Wien, nahm Frau v. Brenning Beethoven für ihren Sohn Lorenz, und weiterhin auch für ihre Tochter Eleonore als Klavierlehrer an. Von da ab datirt jedenfalls sein Verhältniß zur Familie Brenning, aus welchem allmälig jene bereits angedeuteten, bis zum Tode Beethoven's reichenden intimen Beziehungen erwuchsen. Daß dabei eine zarte Neigung desselben zu Eleonore v. B. mit im Spiele gewesen sei, ist eine ehedem bestandene Vermuthung, für die sich keinerlei Anhaltepunkte gefunden haben.

Frau v. Brenning widmete ihrem Schützling aufrichtiges Wohlwollen. Sie wurde ihm eine theilnehmende Beratherin, trat vermittelnd bei Mißhelligkeiten zwischen ihm und ihren Kindern ein, war bemüht, sein ungelenkes, leicht aufbrausendes Wesen zu mildern, und suchte ihn durch Vorstellungen zur Selbstbeherrschung anzuleiten, begegnete ihm aber auch mit Entschiedenheit, wenn er einen „Raptus" hatte, wie sie sein gelegentlich hervorgekehrtes launenhaftes Benehmen nannte. Beethoven erkannte die ihm von der verehrungswürdigen Frau erwiesenen Wohlthaten, wenn auch nicht immer gleich, so doch hinterher im vollen Umfange aufs dankbarste an, und das Gefühl davon übertrug sich auf die ganze Familie.

„Noch in späteren Tagen, so berichtet Beethovens erster Biograph, Anton Schindler, nannte er die Glieder dieser Familie seine damaligen Schutzengel und erinnerte sich gern der vielen von der Frau des Hauses erhaltenen Zurechtweisungen. „„Sie verstand es, die Insekten von den Blüthen abzuhalten."" Er meinte damit gewisse Freundschaften, welche der naturgemäßen Fortbildung seines Talents,

wie auch des rechten Maaßes künstlerischen Bewußtseins bereits gefährlich zu werden begannen und durch Lobhudelei die Eitelkeit in ihm erweckt hatten. Schon war er nahe daran, sich für einen berühmten Künstler zu halten, sonach lieber Jenen Gehör zu geben, welche ihn in diesem Wahn bestärkt, als Solchen, die ihm begreiflich gemacht, daß er noch alles zu lernen habe, was den Jünger zum Meister macht."

Über das Brenning'sche Familienleben erfahren wir aus den Beethoven gewidmeten „biographischen Notizen" Wegeler's, des Schwiegersohnes der Frau v. Breuning, Folgendes:

„In diesem Hause herrschte, bei allem jugendlichen Muthwillen ein ungezwungener, gebildeter Ton. Christoph v. Breuning (der älteste Sohn des Hauses), versuchte sich früh in kleinen Gedichten, was bei Stephan v. Breuning viel später, aber nicht ohne Glück geschah. Hausfreunde zeichneten sich durch gesellige Unterhaltung aus, welche das Nützliche mit dem Angenehmen verband. Setzen wir noch hinzu, daß in diesem Hause, besonders vor dem Kriege, ein ziemlicher Wohlstand herrschte, so begreift sich leicht, daß bei Beethoven sich hier die ersten fröhlichen Ausbrüche der Jugend entwickelten. Beethoven wurde bald als Kind des Hauses behandelt; er brachte nicht nur den größten Theil des Tages, sondern selbst manche Nacht dort zu. Hier fühlte er sich frei, hier bewegte er sich mit Leichtigkeit, Alles wirkte zusammen, um ihn heiter zu stimmen und seinen Geist zu entwickeln."

Obwohl Frau v. Breuning im Allgemeinen einen günstigen Einfluß auf Beethoven ausübte, so gelang ihr dies doch nicht immer in besonderen Fällen, namentlich aber nicht in Betreff der von ihm übernommenen Klavierstunden. Solche hatte er u. A. bei dem kurkölnischen Minister Westphahl v. Fürstenberg zu ertheilen, welcher am Münsterplatz in dem jetzigen Postgebäude, ganz nahe bei dem Breuning'schen Hause wohnte.[1]) Ging nun Beethoven von diesem hinüber zu Fürstenberg's, um seinen Obliegenheiten als Lehrer nachzukommen, so geschah es wohl bisweilen, daß er an der Hausthüre Kehrt machte, worüber ihm dann seine mütterliche Freundin, die ihn vom Fenster beobachten konnte, Ermahnungen zu Theil werden ließ. Die Antwort war in solchen Fällen, daß er am nächsten Tage lieber zwei Stunden statt einer geben wolle.

---

[1]) Frau v. Breuning zog 1778 in das ihrem Bruder, dem Kanonikus Abraham v. Kerich gehörende Haus am Münsterplatz, welches jetzt die Nummer 12 trägt.

Wegeler äußert sich in seinen Aufzeichnungen dahin, daß Beethovens Widerwille gegen das Stundengeben ein ungewöhnlicher gewesen sei. Wer neben einer geistig fesselnden Thätigkeit Musikunterricht zu ertheilen genöthigt ist, wird dies verstehen. Denn es ist begreiflich, daß hochstrebende Naturen einer derartigen zeitraubenden, kräftezersplitternden, und für die Dauer innerlich unbefriedigenden Wirksamkeit, zumal im Hinblick auf wenig begabte oder gar talentlose Schüler keinen Geschmack abgewinnen können. Mozart bietet in dieser Beziehung dieselbe Wahrnehmung dar, wie Beethoven. Auch ihn beherrschte eine ausgesprochene Abneigung gegen das professionsmäßige Ertheilen von Musikunterricht. Er schrieb darüber einmal an seinen Vater:

„Zu einer gewissen Stund in ein Haus gehen müssen oder zu Haus auf einen warten müssen, das kann ich nicht und sollte es mir auch viel eintragen. Das ist mir unmöglich, das lasse ich Leuten über, die sonst nichts können als Clavier spielen. Ich bin ein Componist und bin zu einem Kapellmeister geboren; ich darf mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht so vergraben, und das würde ich durch die vielen Scolaren, denn das ist ein sehr unruhiges Metier. Ich wollte lieber so zu sagen das Clavier als die Composition negligiren; denn das Clavier ist nur meine Nebensach, aber Gott sey Dank, eine sehr starke Nebensach."

Das ist gewiß nicht praktisch gedacht, für eine der idealen Seite des Künstlerberufs zuneigende Persönlichkeit aber, wie Mozart es war, durchaus bezeichnend. Und noch mehr dürfte dies von Beethoven gelten. Jedenfalls wird er so empfunden haben, wie sein großer Vorgänger im Gebiete des Schaffens, ohne sich darüber so offen zu äußern. Der Grund seiner Unlust zum Klavierunterricht entsprang bei ihm nicht aus tadelnswerther Bequemlichkeit oder Trägheit, sondern aus dem Bedürfniß, Zeit und Kraft einem höheren Streben zu widmen, von dem er, auch ohne am Instrument oder Schreibtisch zu sitzen, unwiderstehlich beherrscht wurde. Ohne Zweifel träumte er schon im Jünglingsalter von all' den kühnen Ideen, zu deren Verwirklichung er von der Vorsehung berufen war.

Beethoven's Antipathie gegen das Lehrfach verminderte sich mit den Jahren nicht. Sie nahm vielmehr in dem Grade zu, als seine

schöpferische Thätigkeit anwuchs. Und selbst eine von ihm so verehrte Persönlichkeit wie der Erzherzog Rudolph, der sich so gern als Schüler unseres Meisters betrachtete, mußte dies erfahren. Wir werden im sechsten Abschnitt d. Bl. sehen, wie häufig sich Beethoven von den seinem fürstlichen Gönner und Freunde zu ertheilenden Stunden dispensirte, was dieser in richtiger Würdigung der eigentlichen Lebensaufgabe des Meisters wohlwollend ertrug. Er begriff, daß ein Geist, der eine Welt von Gedanken in sich barg, nicht immer zu werkeltäglicher Beschäftigung aufgelegt sein könne, und ließ ihn daher ruhig gewähren.

Es ist an dieser Stelle noch dreier Verwandter der Brenning'schen Familie zu gedenken, mit welchen Beethoven in nähere Beziehung kam. Diese waren der Onkel und Vormund der Brenning'schen Kinder, Lorenz v. B., Kanzler des Archidiakonalstiftes zu Bonn, ein zweiter Schwager der Frau vom Hause, Philipp v. B., Kanonikus in Kerpen, einem kleinen, zwischen Köln und Düren belegenen Orte, so wie der Bruder von Frau v. Brenning, Kanonikus Abraham v. Kerich. Diese feingebildeten Männer übten auf das geistige Leben des gastfreien Hauses einen Einfluß, der nicht minder belangreich für die Söhne desselben, wie für Beethoven wurde. Aus dieser Zeit datirt nicht nur des letzteren Bekanntschaft mit den Übersetzungen klassischer Autoren, sondern auch mit den besten dichterischen Erzeugnissen der damaligen modernen Schriftsteller. Wegeler bezeugt ausdrücklich:

„Die erste Bekanntschaft mit der deutschen Literatur, vorzüglich mit Dichtern, sowie seine erste Bildung für das gesellschaftliche Leben erhielt Ludwig in der Mitte der Familie v. Brenning."

Daß Beethoven in diesem schöngeistigen Kreise vielfach Anlaß hatte, seine Kunst zu zeigen, wobei er es auch an Improvisationen auf dem Klavier nicht fehlen ließ, bedarf kaum der Erwähnung.

Aber auch in Kerpen, wohin Frau v. Brenning mit den Kindern zu ihrem Schwager Philipp „alljährlich auf 5—6 Wochen in die Vacanz zog", musizirte man fleißig. Hier wurde Beethoven „häufig angehalten" Orgel zu spielen.

Vergegenwärtigen wir uns die mannichfachen Beziehungen Beet-

hovens zum Breuning'schen Hause, so ergiebt sich, daß ebenso viel Vortheile wie Annehmlichkeiten aus diesem Verhältniß für ihn hervorgingen. Nicht nur der moralische Druck, den er im väterlichen Hause empfing, wurde dadurch gemildert, er fand auch willkommene Gelegenheit seinen Geist zu bilden und zu bereichern. Überdies wurde er für jene Art der Freundschaft empfänglich gemacht, deren Triebfeder eine humane, das Leben verschönende Gesinnung ist. Endlich genoß er das Glück eines harmlosen weiblichen Umganges, aus dem ihm ein bleibender Gewinn erwachsen mußte, wie denn der unbefangene Verkehr junger Männer mit feingebildeten, edelen Frauencharakteren immer eine wohlthätige Wirkung auf Herz und Gemüth ausüben wird.

Fast gleichzeitig mit der Familie Breuning erwarb sich Beethoven die für ihn bedeutungsreiche Gönnerschaft des Grafen Ferdinand Ernst Gabriel Waldstein. Dieser treffliche Mann, geb. 24. März 1762, gest. 29. Aug. 1823, war der jüngste von vier, aus der Ehe des böhmischen Grafen Waldstein und Wartenberg mit der Tochter des Fürsten Emanuel v. Lichtenstein hervorgegangenen Söhnen. Er kam im Frühjahr 1787 nach Bonn, um dort unter den Augen des Kurfürsten Maximilian Franz, damaligem Hochmeister des deutschen Ordens, das für die Aufnahme in dieses Institut erforderliche Probejahr abzuleisten. In der Folge wurde er Deutsch-Ordens-Kommandeur zu Virnsberg und Kämmerer des Kaisers von Österreich. Da seine Brüder kinderlos waren, so wurde ihm durch Erlaß der Ordensgelübde die Möglichkeit gewährt, sich zu verheirathen, woran man die Hoffnung knüpfte, das Fortbestehen der gräflichen Familie zu sichern. Seine im Jahr 1812 geschlossene Ehe mit der Gräfin Rzewuski blieb indessen gleichfalls kinderlos.

Graf Waldstein, ein enthusiastischer Musikfreund und gewiegter Kenner der Tonkunst, wurde bald nach seiner Ankunft in Bonn mit Beethoven bekannt, dem er nicht nur ein lebhaftes und dauerndes Interesse, sondern auch ein aufrichtiges Freundschaftsgefühl widmete, was Beethoven seinerseits später durch die ihm gewidmete herrliche Tonschöpfung erwiederte, welche unter dem Namen „Waldsteinsonate" op. 53) bekannt ist. Frei von jeglichen Standesvorurtheilen, verkehrte

der Graf in kordialer Weise mit dem jugendlichen Freunde. Er besuchte ihn in seiner Studirstube, war ihm förderlich, wie sich Gelegenheit dazu darbot und beschenkte ihn auch mit einem Flügel.

Dergleichen Annehmlichkeiten bildeten ein wohlthätiges Gegengewicht zu den Sorgen, welche ihm aus dem unerfreulichen Stand der Dinge im väterlichen Hause erwuchsen. Denn obwohl er für sich selbst das Nothwendige erwarb, so verursachte doch die Lage der Familie immer wieder neue Schwierigkeiten. Seit dem Tode der Mutter war eine Haushälterin zu ernähren, und die steigenden Bedürfnisse der beiden jüngeren Brüder mußten berücksichtigt werden. Ein zu Anfang des Sommers 1788 gemachter Versuch, den Kurfürsten zur Bewilligung einer pekuniären Verbesserung zu bewegen, fand kein Gehör Indessen mußte etwas für die Sicherstellung der Zukunft beider Geschwister geschehen. Caspar, welcher im 15. Lebensjahr stand, sollte Musiker werden, Nikolaus dagegen, der drei Jahre jünger war, kam zum Hofapotheker Hittorf in die Lehre. War nun auch für die Brüder ein Beruf gewählt, so wurde dadurch doch vor der Hand die Sorge bezüglich ihrer Unterhaltung nicht beseitigt. Dieser Umstand lastete um so schwerer auf Ludwig, als der Vater mehr denn je seiner Leidenschaft fröhnte. Ja, es kam so weit, daß dieser von seinem Sohn einmal mit Gewalt aus den Händen des Polizeibeamten befreit werden mußte, als er im Zustande völliger Trunkenheit arretirt worden war. Ein solcher Vorgang konnte nicht unbemerkt bleiben und drang ohne Zweifel bis in die Gemächer des Landesherrn, welcher ohnehin schon über das unwürdige Verhalten seines Hofsängers hinreichend orientirt war. Offenbar hing ein Erlaß des Kurfürsten vom Herbst des Jahres 1789 damit zusammen. Um diese Zeit hatte nämlich Ludwig eine erneute Bittschrift an denselben in Betreff einer Zulage gerichtet. Dieselbe wurde dazu benutzt, um Johann van B. unter Verweisung in ein kurkölnisches Landstädtchen mit einem Jahrgehalt von 100 Thalern zu pensioniren, und zugleich dem Bittsteller drei Malter Korn „jährlichs für die Erziehung seiner Geschwistrigen" zu bewilligen. Mit der angeordneten Trennung des Vaters von seiner Familie scheint es nicht ernst genommen worden zu sein, denn nach der Aussage einer Frau Karth, welche in demselben

Hause mit Beethoven wohnte, blieb er auch weiterhin bei seinen Kindern. Wie indessen der Kurfürst über Johann van B. dachte, erhellt aus einem nach dessen Ableben an den Hofmarschall v. Schall gerichteten Briefe, in welchem die ironische Äußerung vorkommt, daß die „Getränks-Accise an Beethovens Tode einen Verlust erlitten" habe. Ein schöner, rühmenswerther Zug ist es, daß Ludwig trotz des unwürdigen Verhaltens seines Vaters stets das natürliche kindliche Gefühl für denselben bewahrte. Niemand durfte es wagen, in seiner Gegenwart von ihm irgendwie abfällig zu reden. Ries bemerkt darüber:

> „Von seinem Vater, der am meisten am häuslichen Unglück schuld war, sprach er wenig und ungern, allein ein herbes Wort, das ein Dritter über ihn fallen ließ, brachte ihn auf".

Begreiflich erscheint es aber, wenn Ludwig im Hinblick auf Erlebnisse, wie das vorhin mitgetheilte, sich nichts weniger als behaglich im väterlichen Hause fühlte, und gern die Gelegenheit benutzte, dasselbe in den Feierstunden zu verlassen, um sich nach des Tages Arbeit eine Erholung und Zerstreuung zu gönnen. War er also nicht bei Brennings oder in sonst einem der ihm offen stehenden musikalischen Häuser, zu denen auch dasjenige der Gräfin Hatzfeldt gehörte — ihr wurden die Variationen über „Vieni Amore" gewidmet — so pflegte er Abends die Weinstube im „Zehrgarten" [1]) am Markt zu besuchen. Dorthin zog ihn die Anwesenheit ausgezeichneter, theils der Wissenschaft und theils der Kunst angehörender Männer, welche sich in diesem Lokale zu geselliger Unterhaltung einfanden. Einen besonderen Anziehungspunkt für die Stammgäste bildete der Wirthin Koch schöne Tochter, Namens Babette, welche nach Wegeler's Ausspruch von allen Personen weiblichen Geschlechtes, die er in seinem Leben kennen lernte, „dem Ideal eines vollkommenen Frauenzimmers am nächsten stand." Sie war der Gegenstand großer Verehrung Seitens der in jenem Hause verkehrenden Männer, und auch Beethoven mag ihr seine schüchternen Huldigungen dargebracht haben, gleichwie die Kunstgenossen Reicha und Gebrüder Romberg, welche an den gedachten Zusammenkünften mitbetheiligt waren.

---

[1]) Dieselbe existirt heute noch unter demselben Namen und in dem nämlichen Hause welches jetzt die Nummer 13 führt.

Es mag hier noch der Beziehungen Beethoven's zum Hoftheater gedacht werden, das mit dem Jahr 1788 in ein neues Stadium trat. Die von Maximilian Friedrich zur Begründung einer „nationalen" Schaubühne getroffenen Maßnahmen waren nicht vergeblich gewesen. Kam auch der Nachfolger dieses Kurfürsten, Maximilian Franz, in den vier ersten Jahren seiner Regierung nicht dazu, diesem Gegenstande seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und das von seinem Vorgänger Begonnene sofort weiterzuführen, so verlor er die Sache doch nicht ganz aus den Augen. Zunächst lag ihm neben der Erledigung dringenderer Angelegenheiten, von denen bereits die Rede war, daran, das Gleichgewicht im Budget herzustellen, und als dies erreicht worden, nahm er sofort die ins Stocken gerathene Theaterangelegenheit wieder auf. Wie schon angedeutet, geschah es im Herbst 1788. Der damalige Theaterdirektor Klos in Köln hatte kurz vorher Bankerott gemacht. Seine Gesellschaft ging auseinander, und die ihm zu eigen gewesenen Garderobenbestände sowie die Theaterbibliothek nebst den Musikalien wurden zum Betrage von 1500 Gulden als Inventarium für die Bonner Bühne angekauft. Zugleich nahm der Kurfürst elf der brauchbarsten Mitglieder des Klos'schen Personales in seinen Dienst. Diese Kräfte, zu denen noch die in Bonn anwesenden Schauspieler aus den letzten Regierungsjahren Maximilian Friedrich's hinzukamen, wurden, so weit es nöthig schien, durch andere Engagements vervollständigt. Im Ganzen betrug die Zahl der männlichen Mitglieder zwölf, und die der weiblichen neun Personen. Dazu kamen acht Mädchen und Knaben für Kinderrollen, sowie ein Balletmeister, welcher die Chöre einzuüben hatte, außerdem aber ein Souffleur und zwei Theatermaler. Als Kapellmeister war Joseph Reicha, als Cembalist und Bühnendirigent Neefe thätig. Die Eröffnung des neu organisirten Theaters erfolgte am 3. Jannar 1789 unter besonderen Feierlichkeiten, doch ohne den Kurfürsten, der soeben auf der Rückreise von Mergentheim nach Bonn begriffen war. Neefe hatte zum Wiederbeginn der Vorstellungen eigens ein im panegyrischen Ton gehaltenes Gedicht verfaßt, dessen Schluß aus einem von Reicha komponirten Chor bestand. Die darauf folgende Oper war

Vincenzo Martini's[1]) „Baum der Diana", jenes 1754 in Valencia geborenen, und damals zu großer Beliebtheit gelangten Komponisten der, von Mozart im zweiten Finale seines Don Juan unsterblich gemachten „cosa rara".

Zum Orchester gehörten mit Einschluß der an den Geigen mitwirkenden Accessisten 31 Musiker, nämlich: 8 Violinisten, 2 Bratschisten, 3 Violoncellisten, 2 Kontrabassisten, 2 Flötisten, 2 Hoboebläser, 2 Klarinettisten, 2 Fagottisten, 1 Kontrafagottist, 2 Hornisten, 4 Trompeter und ein Paukenschläger. Die Instrumentalkapelle war also mit Ausnahme des 3. und 4. Hornes sowie der Posaunen, welche fehlten, ganz nach modernen Prinzipien zusammengesetzt. Nur das Streichquartett erscheint nach heutigen Begriffen als zu schwach im Verhältniß zu den Bläsern, wobei jedoch zu berücksichtigen ist, daß die letzteren damals eine bescheidenere Rolle im Orchester spielten als gegenwärtig.

Über die Leistungen der Bonner Hofkapelle, deren Mitglieder hauptsächlich aus jugendlich frischen und talentvollen Kräften bestand, ist ein Urtheil des musikschriftstellernden Klerikers Karl Ludwig Junker[2]) vorhanden, der diesen Künstlerverband in Mergentheim hörte. Bevor dasselbe mitgetheilt wird, muß der Anlaß erwähnt werden, welcher die kurfürstlichen Musiker nach Mergentheim führte.

Im Herbst des Jahres 1791 begab sich der Kurfürst nach diesem Ort, dem Sitz des Deutschen Ordens, dessen Hochmeister damals, wie wir sahen, Maximilian Franz war. Da der dortige längere Aufenthalt desselben durch eine allgemeine Versammlung der Ritter zur Berathung von Ordensangelegenheiten veranlaßt war, mithin einen offiziellen Charakter hatte, so mußte eine entsprechende Repräsentation der Hofhaltung entwickelt, und zugleich für Unterhaltungen gesorgt werden. Der Kurfürst hatte daher einen Theil seiner Hofkapelle nach Mergentheim kommen lassen und außerdem für die dortigen Theatervorstellungen die Baillon'sche, in Nürnberg und Eichstädt beschäftigt gewesene Schauspielertruppe engagirt, bei welcher sich Karl Maria v. Weber's Vater

---

[1]) Sein eigentlicher Name war Martin y Solar. Er starb im Mai des Jahres 1810 zu Petersburg.

[2]) Er war fürstl. Hohenlohe'scher Hofkaplan in Kirchberg.

mit einem seiner Söhne befand. Überdies wurden einige Mitglieder des Bonner Hoftheaters hinzugezogen, darunter der ausgezeichnete Komiker Lux.

Zu den nach Mergentheim beorderten Kapellmitgliedern gehörte auch Ludwig van Beethoven. Die „zwischen dem 28. August und dem 1. September“ angetretene Reise dahin

„welche das ganze Orchester, wie Wegeler berichtet, in zwei Jachten den Rhein und Main hinauf in der schönsten Jahreszeit machte, war für Beethoven eine fruchtbare Quelle der schönsten Bilder in der Erinnerung geworden.“

Sie gewährte übrigens allen Theilnehmern Belustigung, und erhielt durch Lux, der auch dabei war, einen humoristischen Anstrich. Diesen Mimen hatte man nämlich vor dem Aufbruch von Bonn scherzweise zum „Könige der Expedition“ erwählt, und kraft der neuen Würde ernannte er bei Besetzung der Ämter seines fingirten Hofstaates Bernhard Romberg, den nachmaligen berühmten Violoncellisten, und Beethoven zu seinen Küchenjungen.

„Das Diplom seiner weiteren Beförderung, so erzählt Wegeler, welches Beethoven erhielt, datirt auf der Höhe von Rüdesheim, wird man wohl noch in seiner Verlassenschaft gefunden haben; wenigstens habe ich es noch im Jahre 1796 bei ihm im besten Verwahrsam gesehen. Ein großes, im Deckel einer Schachtel in Pech abgedrucktes Siegel, durch einige aufgetrennte Fäden eines Schiffseils befestigt, gab diesem Diplom ein gar ehrenfestes Ansehn.“

Die Fahrt ging über Aschaffenburg, wo der seiner Zeit als Klavierspieler und Komponist bekannte Abbé Sterkel[1]) damals wohnte. Zu diesem wurde Beethoven durch Ries, Simrock und die beiden Romberg gebracht. Alle miteinander baten den Abbé, etwas auf dem Klavier vorzutragen, was derselbe auch bereitwillig that.

„Sterkel spielte sehr leicht, höchst gefällig, und, wie Vater Ries sich ausdrückte, etwas Damenartig. Beethoven, der bis dahin noch keinen großen ausgezeichneten Clavierspieler gehört hatte, kannte nicht die feineren Nüancirungen in Behandlung des Instrumentes; sein Spiel war rauh und hart.“

Mit der gespanntesten Aufmerksamkeit stand er neben Sterkel. Nun sollte auch er spielen. Die so eben gehörten Leistungen hatten

---

[1]) Joh. Franz Xaver Sterkel wurde 3. Dez. 1750 in Würzburg geboren, und starb am 12. Okt. 1817 zu Mainz.

ihm aber den Muth benommen. Der Abbé verstand es indessen, den jungen Kunstgenossen zu reizen, indem er ihm zu verstehen gab, wie er bezweifle, daß Beethoven seine eigenen Variationen über „Vieni amore", welche so eben im Druck erschienen waren, selbst spielen könne.

„Jetzt spielte Beethoven nicht nur diese Variationen, so viel er sich deren erinnerte, (Sterkel konnte sie nicht auffinden), sondern gleich noch eine Anzahl anderer, nicht weniger schwierige und dies, zur größten Überraschung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier, die ihm an Sterkel aufgefallen war. So leicht ward es ihm, seine Spielart nach der eines andern einzurichten."

Nachdem die Bonner Reisegesellschaft endlich in Mergentheim angelangt war — die Rückreise erfolgte „wahrscheinlich" Ende Oktober — begann auch bald deren amtliche Thätigkeit. Bei der kurfürstlichen Tafel fand täglich sogenannte Harmoniemusik statt, zu der 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner gehörten.

„Man kann diese acht Spieler", sagt der vorhin genannte Junker, „mit Recht Meister ihrer Kunst nennen. Selten wird man eine Musik von der Art finden, die so gut zusammenstimmt, so gut sich versteht, und besonders im Tragen des Tons einen so hohen Grad von Wahrheit und Vollkommenheit erreicht hätte, als diese. Auch dadurch schien sie sich mir von ähnlichen Tafelmusiken zu unterscheiden, daß sie auch größere Stücke vorträgt; wie sie denn damals die Ouvertüre zu Mozarts Don Juan spielte."

Ebenso enthusiastisch äußert sich Junker über die Leistungen des gesammten Orchesters, die er mit folgenden Worten rühmt:

„Eine solche genaue Beobachtung des Piano, des Forte, des Rinforzando, eine solche Schwellung und allmählige Anwachsung des Tones und dann wieder ein Sinkenlassen desselben, von der höchsten Stärke bis zum leisesten Laut, — — dies hörte man ehemals nur in Mannheim. Besonders wird man nicht leicht ein Orchester finden, wo die Violinen und Bässe so durchaus gut besetzt sind, als sie hier es waren."

Sonsthin berichtet Junker über die kurfürstlichen Musiker noch:

„Überhaupt ist das Betragen dieser Capellisten sehr fein und sittlich. Es sind Leute von einem sehr eleganten Ton, von einer sehr guten Lebensart. Die Glieder dieser Kapelle befinden sich fast alle, ohne Ausnahme, noch in den besten jugendlichen Jahren, und in dem Zustande einer blühenden Gesundheit, sind wohl gebildet, und gut gewachsen. (!) Ein frappanter Anblick, wenn man die prächtige

Uniform noch dazu nimmt, in welche sie ihr Fürst kleiden ließ. Diese ist roth, reich mit Gold besetzt."

In einer solchen Uniform haben wir uns also auch Beethoven zu denken. Er wird wohl froh gewesen sein, als er sie nicht mehr zu tragen brauchte, denn der bunte Dienstrock dürfte ihn ebensowenig befriedigt haben, wie seine untergeordnete und beengte Stellung als kurfürstlicher Bratschist. „Das Schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig," schrieb er an Schaden, und seitdem war im Grunde nichts geschehen, was ihn anderen Sinnes hätte machen können. Denn die inzwischen erfolgte Anstellung als Bratschist mochte ihm wohl zur Verbesserung seiner schmalen Einkünfte willkommen sein, konnte ihm aber auf die Dauer doch keine künstlerische Genugthuung gewähren. Indessen ist nicht zu übersehen, daß ein Vortheil mit dieser Thätigkeit für ihn verbunden war. Er lernte Wesen, Beschaffenheit und Anwendung der Orchesterinstrumente in verschiedenen Beziehungen und Richtungen genau kennen, konnte sich leicht über alle Einzelheiten der instrumentalen Technik unterrichten, und erwarb dadurch jene Einsicht, ohne die ein Tonsetzer mehr oder weniger dem Zufall überlassen ist. Rechnet man die gründliche Bekanntschaft mit den dramatischen und kirchlichen Werken hinzu, welche in Bonn zur Aufführung gelangten, so ist es klar, daß seine fünfjährige Orchesterpraxis von bedeutendem Nutzen für ihn wurde.

Zu den während der Jahre 1783—85 entstandenen Kompositionen waren inzwischen an weiteren Erzeugnissen Beethoven's hinzugekommen: Präludium in F moll für Klavier, angeblich komponirt 1787, erschienen 1805; zwei Präludien für Klavier oder Orgel, komp. 1789 und erschienen als op. 39; — die bereits wiederholt erwähnten Variationen für Klavier über die Ariette „vieni amore", komponirt spätestens 1790, erschienen 1791; — Trauerkantate für Joseph II., komp. 1790; — ein auf Veranlassung des Grafen Waldstein 1790—91 geschriebenes Ritterballet, welches am 6. März 1791 im kurfürstlichen Schlosse zu Bonn aufgeführt wurde; — zwei Arien zu Umlauf's Oper „Die schöne Schusterin", komp. 1791, und Kantate für Kaiser Leopold II., komponirt 1792.

Aus diesen Angaben erhellt, daß Beethoven sich neben kleineren

nunmehr auch mit größeren, komplizirteren Arbeiten für Solo- und Chorstimmen, so wie für Orchester befaßt hatte. Über diese letzteren Werke wird später das Erforderliche mitgetheilt werden.

Den vorgenannten Kompositionen darf man theils als sicher, theils als wahrscheinlich der Bonner Zeit angehörende Tonwerke noch hinzufügen: Menuet für Klavier (Es dur), angeblich 1785 geschrieben, doch erst 1805 veröffentlicht; — Trio für Klavier, Flöte und Fagott; — Trio für Klavier, Violine und Violoncello, angeblich 1787 komponirt und 1830 bei Dunst in Frankfurt erschienen; — Sonate für Klavier und Flöte[1]) — Rondino für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, nach Beethovens Tode bei Diabelli in Wien erschienen; — Duo, vielleicht für eine Spieluhr bestimmt; — drei Lieder mit Klavierbegleitung, „Erhebt das Glas mit froher Hand", „Der freie Mann", „Wer nicht, wenn warm von Hand zu Hand", und eine Baßarie mit Orchesterbegleitung „Mit Mädeln sich vertragen" aus Goethe's „Claudine von Villabella". Auch ein „Flöten-Duett" komponirte Beethoven im Jahr 1792 am 23. August „Abends 12" Uhr für „Freund Degenhart".

Was sonst etwa noch vor Beethoven's Übersiedelung nach Wien an Kompositionen entstanden sein mag, hat bis jetzt, abgesehen vom Streichtrio in Es dur (op. 3) nicht mit Bestimmtheit nachgewiesen werden können. Vielleicht gehört ein Theil der in den ersten zwei Jahren des Wiener Lebens erschienenen Werke dazu, besonders aber manche kleinere Erzeugnisse, wie die Variationen über „se vuol ballare" aus Figaro's Hochzeit (veröffentlicht 1793); über ein Thema vom Grafen Waldstein (veröffentlicht 1794); so wie über „es war einmal ein alter Mann" aus der Dittersdorf'schen Oper „Das rothe Käppchen" (veröffentlicht 1804), und einige jener als op. 52 gedruckte Lieder, die in der Leipziger Musikzeitung nach ihrem Erscheinen (1805) eine sehr abfällige Beurtheilung erfuhren. Nach Ries' Mittheilungen war Beethoven für die Veröffentlichung dieser Lieder nicht verantwortlich zu machen. Er sagt darüber:

„Als ich bei ihm (dem Meister) war, vom Jahr 1800 bis 1805

[1]) Von den 2 leichten Sonaten für Klavier, welche nach Beethoven's Tode bei Böhme in Hamburg erschienen, wird die Echtheit bezweifelt.

im November und 1809, als ich nach Wien zurückkam, war kein neues Manuscript (von Kompositionen) vorräthig; denn Beethoven war immer bis an seinen Tod mit bestellten Arbeiten zurück. — Alle Kleinigkeiten und manche Sachen, die er nie herausgeben wollte, weil er sie nicht seines Namens würdig hielt, kamen durch seine Brüder in die Welt. So wurden Lieder, die er jahrelang vor seiner Abreise nach Wien noch in Bonn componirt hatte, dann erst bekannt, als er schon auf einer hohen Stufe des Ruhmes stand. So wurden sogar kleine Compositionen, die er in Stammbücher geschrieben hatte, in dieser Art entwendet und gestochen."

Es bleibt sehr zu bedauern, daß Ferd. Ries die günstige Gelegenheit nicht benutzt hat, sich genauer über diesen Punkt zu informiren, besonders aber über die Entstehungszeit gewisser, in das Jünglingsalter Beethoven's fallender Kompositionen zuverlässige Nachrichten zu sammeln und der musikalischen Welt zu hinterlassen. Denn wie die Sache jetzt liegt, treten Vermuthungen an die Stelle vollständiger Klarheit. Ries hätte sich um so mehr aufgefordert fühlen müssen, Notizen in dem angedeuteten Sinne aufzuzeichnen, als er sehr wohl wußte, wie sorglos Beethoven in Betreff seiner Manuskripte war, mit deren theilweiser Entwendung oder Verzettelung leider zugleich die Anhaltpunkte für das Datum ihrer Entstehung verloren gingen.

„Beethoven, so sagt er, legte gar keinen Werth auf seine eigenhändig geschriebenen Sachen; sie lagen meistens, wenn sie einmal gestochen waren, im Nebenzimmer oder mitten im Zimmer mit anderen Musikstücken auf dem Boden. Ich habe seine Musik oft in Ordnung gebracht; allein, wenn Beethoven etwas suchte, so flog wieder alles durcheinander. Ich hätte dazumal sämmtliche Compositionen, die schon gestochen waren, in der Original-Handschrift wegnehmen können; auch würde er sie mir, wenn ich ihn darum gebeten hätte, wohl selbst unbedenklich gegeben haben."

Es war also Beethoven's Umgebung leicht gemacht, nach Belieben mit seinen Manuskripten zu schalten und zu walten. Wie so manche derselben, welche man heute mit hohen Preisen bezahlen würde, wenn sie noch vorhanden wären, mögen in späterer Zeit von den Personen seiner Bedienung als Makulatur verbraucht worden sein!

Durch Thayer ist zweifellos nachgewiesen worden, daß die Komposition des Streichtrio's (Es dur op. 3) ins Jahr 1792, und zwar vor die Abreise Beethoven's nach Wien fällt. Der um die äußere Lebensgeschichte desselben so verdiente Autor ist geneigt, auch die Ent-

stehung der drei Klaviertrio's (op. 1) und des Oktett's für Blasinstrumente (op. 103) in jene Zeit zu setzen. Von letzterem Werke ist dies einigermaßen glaublich. In Betreff der Klaviertrio's hat aber Nottebohm[1]) nachgewiesen, daß sie nur theilweise in Bonn entstanden sein können. Seinen Untersuchungen zufolge dürfte die Skizze zum ersten Satz des G dur-Trios (Nr. 2) „dem Jahr 1794 angehören", und die Skizzen zu den beiden letzten Stücken des C moll-Trio's (Nr. 3) wurden seiner Meinung nach „spätestens 1795" niedergeschrieben. An den von Bonn mitgebrachten Sachen hat Beethoven jedenfalls in Wien noch wichtige Verbesserungen, möglicherweise auch wesentliche Umarbeitungen vorgenommen, wie aus seinem damaligen Standpunkt in Betreff der Kompositionstechnik zu folgern ist. Vieles hatte er in der letzteren schon gelernt. Doch ebenso gewiß ist es, daß sich Beethoven's unzureichendes Wissen in der Tonsetzkunst herausstellte, als er in Wien zur Wiederaufnahme seiner theoretischen Studien schritt. Es wird mithin gar Manches in den zu Bonn verfaßten Musikstücken zu berichtigen und nachzutragen gewesen sein.

Einige Wahrscheinlichkeit spricht übrigens dafür, daß Beethoven auch noch Skizzen zu anderen Werken nach Wien mitgebracht, die er dort erst ausarbeitete und vollendete. Zu diesen dürfte vielleicht das Klavierkonzert (op. 19, B dur) zu zählen sein.

Der Weg vom Kopf zur Feder ist beim künstlerischen Schaffen und Gestalten oftmals ein weiter und schwieriger. Beethoven giebt die schlagendsten Beweise dafür. Wie sorgsam, bedächtig und wählerisch er bei der Entstehung und Ausarbeitung seiner Tongebilde verfuhr, zeigen die von ihm hinterlassenen Skizzenbücher[2]) und manche seiner noch vorhandenen Manuskripte zur Genüge. Er besaß in hohem Grade den Trieb, an den Motiven und dem gesammten Aufbau seiner Kompositionen mit unermüdlicher Beharrlichkeit so lange zu modeln und zu feilen, bis dieselben seiner strengen Selbstkritik entsprachen. Die Fassung der nicht selten erst nach vielen Versuchen und Umbildungen

[1]) „Zweite Beethoveniana" S. 23 ff., Leipzig Rieter-Biedermann. 1887.

[2]) Über die in denselben enthaltenen Aufzeichnungen und Entwürfe giebt Gustav Nottebohm in seiner „Zweiten Beethoveniana" höchst interessante und werthvolle Aufschlüsse.

endgiltig festgestellten Hauptgedanken, so wie die kunstgemäße Durchbildung und plastische Abrundung der durch sie vielfach modifizirten und wesentlich erweiterten Formgebung war mühevoll und zeitraubend. Um wie viel mehr wird dies aber der Fall gewesen sein, als Beethoven noch nicht jenes Gestaltungsvermögen besaß, welches ihm im reiferen Alter zu Gebote stand. Kein Zweifel kann darüber obwalten, daß Jahre vergingen, ehe er die größeren Werke seiner ersten Schaffensperiode zum völligen Abschluß brachte.

Bekanntlich verhielt sich die öffentliche Kritik zur Hauptsache Anfangs ablehnend gegen die Erstlingswerke Beethoven's, und selbst ein Joseph Haydn glaubte von der Veröffentlichung des C moll-Trio's (op. 1, Nr. 3) abrathen zu sollen, nachdem er dasselbe im Privatkreise gehört. Wenn ein so gewiegter, wohlwollender und von philiströser Denkungsart weit entfernter Meister, wie dieser, sich derartig aussprach, was war dann von minder Einsichtigen zu erwarten? Es ist gewiß, Beethoven konnte nur in vereinzelten Fällen auf volles Verständniß und rückhaltlose Anerkennung seiner hochfliegenden Bestrebungen rechnen. In Bonn waren es namentlich sein Lehrer Neefe, der Graf Waldstein und der nachmalige Staatsrath Fischenich, welche sein eigenartiges Genie richtig zu würdigen wußten. Schrieb doch der letztere über seinen jungen Freund Anfangs 1793 an Charlotte v. Schiller: „Ich erwarte etwas vollkommenes, denn so viel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene." Die beiden erstgenannten Männer aber hegten neben ihrer hohen Werthschätzung Beethoven's den lebhaften Wunsch, daß noch etwas Entscheidendes für seine weitere künstlerische Ausbildung geschehen möchte. Den Bonner Verhältnissen, die ihn bis dahin in ersprießlicher Weise gefördert hatten, war er jedenfalls entwachsen. Und er selbst nährte in sich die Hoffnung, noch eine Zeitlang unter Leitung einer allgemein anerkannten Autorität Kompositionsstudien zu betreiben, um die höheren Staffeln der Künstlerschaft zu erklimmen. Das Augenmerk war dabei auf keinen Geringeren gerichtet als auf Joseph Haydn, welcher sich schon bei seiner ersten Reise nach London, gegen Ende Dezember 1790, für einen Tag in Bonn aufhielt, und damals vom Kurfürsten in besonderer Weise ausgezeichnet

wurde. Derselbe stellte den ehrwürdigen Mann, nachdem zu dessen Überraschung in der Hofkapelle während des Hochamtes eines seiner kirchlichen Werke aufgeführt worden war, den Mitwirkenden vor, und lud ihn dann zur Tafel. Haydn sah sich indessen genöthigt, diese Ehre dankend abzulehnen, da er mit seinem Reisebegleiter Joh. Peter Salomon[1]) für das Mittagessen bereits feste Absprache getroffen hatte. Der Kurfürst nahm dies keineswegs übel auf, sondern bezeigte vielmehr Haydn eine weitere Aufmerksamkeit dadurch, daß er insgeheim die Weisung zur Herrichtung eines Diner's in dessen Behausung gab, zu welchem er zehn der geschicktesten seiner Hofmusiker beorderte. Die angenehme Erinnerung an diese ihm zu Theil gewordenen Auszeichnungen mag Veranlassung gewesen sein, daß der alte Herr bei der Rückkehr von seiner englischen Reise im Juli des Jahres 1792 Gelegenheit nahm, wiederum in Bonn zu verweilen. Diesmal kam es nicht zu offiziellen Kundgebungen, weil der Kurfürst von Bonn abwesend war. Dagegen wurde Haydn Seitens der Hofkapelle durch Veranstaltung eines Dejeuner's geehrt, an welchem sonder Zweifel auch Beethoven betheiligt war, denn es wird berichtet, daß dieser Haydn eine Kantate, (jedenfalls die kurz vorher entstandene auf Kaiser Leopold II.) zur Beurtheilung vorlegte, welche dessen Interesse erregte und Veranlassung gab, den jugendlichen Kunstgenossen zu „fortdauerndem Studium aufzumuntern". Bei dieser Gelegenheit mag denn auch wohl Haydn gebeten worden sein, Beethoven als Schüler anzunehmen, infolge dessen dieser sich bald darauf nach Wien begab. An dem Gelingen dieses wichtigen Ereignisses hatte jedenfalls Beethoven's hochherziger Gönner, Graf v. Waldstein, wesentlichen Antheil. Vermöge seiner nahen Beziehungen zum Kurfürsten konnte er, wie vielleicht kein Anderer in Bonn, seinen Einfluß zu Gunsten Beethoven's mit Erfolg geltend machen. Ohne

[1]) Salomon, der Bonner Geiger, hatte in London stehende Musikaufführungen gegründet, die nach ihm die Salomonischen Konzerte genannt wurden. Um diesen einen erneuten Glanz zu geben, war er auf den glücklichen Gedanken gekommen, Haydn für dieselben zu engagiren Haydn ging darauf ein, und komponirte einige seiner schönsten Symphonien (es sind die sog. Salomonischen), um sich beim Londoner Publikum damit einzuführen. Salomon, der ganz sicher gehen wollte, holte Haydn von Wien ab, um ihn persönlich nach London zu geleiten.

seine schwerwiegende Fürsprache würde Maximilian Franz auch wohl kaum geneigt gewesen sein, dem jungen, durch Gunstbezeugungen seines Landesherrn keineswegs verwöhnten Hofmusikus eine pekuniäre Unterstützung für sein Vorhaben zu gewähren.

Es war Beethoven die Summe von 100 Dukaten als Reisestipendium versprochen worden, doch wurde ihm, nachdem er in Wien angelangt, auf Abschlag derselben nur der vierte Theil ausgezahlt. Damit mußte er sich begnügen, denn eine weitere Rate erfolgte nicht. Das Ausbleiben der übrigen 75 Dukaten hatte offenbar seinen Grund in den plötzlich hereingebrochenen politischen Zuständen. Der Kurfürst sah sich des bedrohlichen Herannahens der Franzosen halber genöthigt, am 21. oder 22. Dezember 1792 Bonn zu verlassen, und wenn er im April des folgenden Jahres auch noch einmal seine Residenz wieder betreten konnte, so war doch der kurkölnische Staat der völligen Auflösung nahe, die schon im Herbst des Jahres 1794 thatsächlich erfolgte. Die Fortführung der kostspieligen Hofhaltung wurde dadurch unmöglich gemacht, und so ist es erklärlich, daß Maximilian Franz nicht in der Lage war, extraordinäre Ausgaben zu machen, wie ihm solche seine bisherigen reichlichen Einkünfte gestattet hatten. Doch erhielt Beethoven nach Ausweis der im Düsseldorfer Archiv aufbewahrten Rechnungen aus jener Zeit noch von Beginn des Jahres 1793 bis zum März 1794 den Gehalt seines am 18. Dezember 1792 verstorbenen Vaters. Kurz vorher war Beethoven nach Wien abgefahren. Der Tag, an welchem die Reise dahin angetreten wurde, ist nicht genau bekannt. Am 1. November 1792 war er jedenfalls noch in Bonn, wie sein in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrtes Stammbuch beweist. Er mag aber am 2. oder 3. des genannten Monats seine Vaterstadt verlassen haben. Sein gräflicher Gönner Waldstein gab ihm folgendes warm empfundene schriftliche Abschiedsgeleit:

„Lieber Beethoven!

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung, durch ihn wünscht er noch einmal mit Jemand

vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydn's Händen.

Bonn den 29. October 1792.

Ihr wahrer Freund

Waldstein."

In Gesellschaft einer zweiten, nicht namhaft gemachten Persönlichkeit wurde der damals als Poststraße dienende Weg über Koblenz, Ehrenbreitstein, Montabaur, Limburg und Königstein nach Frankfurt a. M. eingeschlagen. Von hier ging es dann weiter, wobei die Städte Nürnberg, Regensburg, Passau und Linz berührt wurden. Am 10. November war Beethoven bereits in Wien, möglicherweise auch schon einen oder zwei Tage früher. Wie mag er frei und fröhlich aufgeathmet haben, den Ort wieder zu betreten, an welchem er schon einmal geweilt hatte, und der seitdem das Ziel seiner Sehnsucht geblieben war!

Beethoven erreichte mit diesem Wechsel der Verhältnisse die Möglichkeit, unbehelligt durch amtliche Verpflichtungen, sich rückhaltslos seiner hohen künstlerischen Mission hingeben zu können. Aber er gewann noch mehr. Gerade für jenes Kunstgebiet, zu welchem Beethoven sich vorzugsweise hingezogen fühlte und in dem er ungeahnte Bahnen beschreiten sollte, für die reine Instrumentalmusik nämlich, fand er in Wien bei weitem mehr befruchtende Anregungen als in Bonn. Waren hier auch die Bestrebungen jener Privatmusikkreise, von denen wiederholt die Rede gewesen ist, sehr schätzbar, so vermochten sie doch keinen Vergleich mit der ebenso weitverzweigten wie eifrigen Kunstpflege der aristokratischen und bürgerlichen Gesellschaft Wien's auszuhalten. Sodann genoß er dort auch den Vortheil, sich mit den Wirkungen der oratorischen Musik bekannt zu machen, wozu in Bonn keine Gelegenheit geboten war. Die Kirchenmusik in der kurfürstlichen Hauskapelle, bei welcher Beethoven mitzuwirken hatte, konnte als ein Äquivalent dafür schon der schwachen vokalen Besetzung halber nicht gelten. Von dem überwältigenden Effekt größerer Chormassen hatte er ebenfalls keine Vorsteilung gewinnen können: sie wurde ihm erst in Wien zu Theil. Und ähnlich war es auch hinsichtlich der Orchestermusik. In Bonn bestand die Besetzung der Instrumentalkapelle aus 4 ersten und

4 zweiten Geigen, 2 Bratschen, 3 Violoncello's und 2 Kontrabässen nebst den üblichen Blasinstrumenten mit Ausnahme der Posaunen. Durch diese wurde das Orchester erst zu Ende des Sommers 1793 vervollständigt, also nachdem Beethoven Bonn längst verlassen hatte. Wenn nun auch die Besetzung des Streichquartetts in den Privatkapellen der Wiener Adelsaristokratie nicht wesentlich stärker gewesen sein dürfte, so war sie es doch jedenfalls im kaiserlichen Theater und namentlich in den Aufführungen der „Tonkünstler Societät". Unterm 24. März 1781 schrieb Mozart an seinen Vater, daß das in den Konzerten derselben mitwirkende Orchester 180 Personen stark sei. Im Winter 1793 fand Beethoven Gelegenheit, die für London komponirten Symphonien Haydn's unter dessen persönlicher Leitung zu hören. Mit alledem war ein künstlerischer Gewinn für Beethoven verbunden, den ihm Bonn nicht bieten konnte. Freilich hatte er dort auch wiederum Manches zurückgelassen, woran sein Herz hängen mußte. Erstlich die Stätte seiner Geburt, sodann Gönner, aufrichtig wohlmeinende und theilnehmende Freunde, und endlich die edle, mütterlich für ihn denkende und sorgende Frau v. Breuning. Indessen, wenn man sich das angenehm erregte Gefühl eines jungen aufstrebenden Künstlers vergegenwärtigt, der vorwärts will und das Verlangen hat, sich in größeren, weiteren Verhältnissen zu bewegen, so wird man es begreiflich finden, daß Beethoven sich bald und gern in die veränderte Lage einlebte, zumal ihm Wien in künstlerischer Beziehung reichlichst ersetzte, was er in Bonn aufgegeben hatte. Ja, es scheint, daß ihm der Fortgang von dort nicht schwer wurde. Ein Jahr nach seiner Abreise schrieb er an seine ehemalige Schülerin und Freundin Eleonore v. Breuning bei Übersendung eines ihr gewidmeten Variationenwerkes[1]):

„vielleicht erhält es mich in Andenken bei Ihnen, bis ich einst wiederkomme, was nun freilich so bald nicht sein wird. O, wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundin, freuen; Sie werden dann einen fröhlichern Menschen an Ihrem Freunde finden, dem die Zeit und sein besseres Schicksal die Furchen seines vorhergegangenen widerwärtigen ausgeglichen hat."

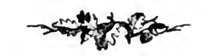
---

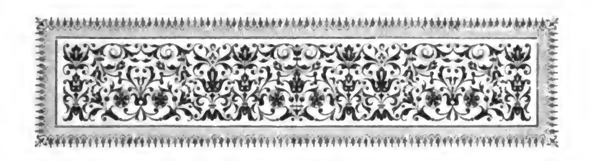
[1]) Es waren die kurz vorher im Druck erschienenen 12 Variationen für Klavier und Violine über „se vuol ballare" aus Mozarts Figaro's Hochzeit, welche Eleonoren v. Breuning gewidmet sind.

Diese briefliche Äußerung harmonirt wenig mit der Thatsache, daß Beethoven vom Kurfürsten nur einen zeitweiligen Urlaub erhalten hatte, nach dessen Ablauf er wieder seinen Dienst in Bonn antreten sollte. Deutlich läßt sie erkennen, wie wenig Lust er verspürte, „so bald" nach seiner Geburtsstadt zurückzukehren. Man darf also annehmen, daß die vollständige Auflösung seines Verhältnisses zur kurfürstlichen Kapelle, welche durch die politischen Ereignisse des Jahres 1794 herbeigeführt wurde, ihm sehr willkommen war. Eine Bestätigung dafür enthält der Brief, welchen Beethoven im November 1801 an Wegeler schrieb. Darin heißt es: „Jene schönen vaterländischen Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts als die Hoffnung auf einen bessern Zustand." Die Anhänglichkeit an seine Heimath verlor er indessen nicht.

In Wien fand Beethoven bald warme Verehrer, Freunde und das Wohlwollen trefflicher Menschen, die es gut mit ihm meinten. Dazu kamen die Vortheile eines reichbewegten großstädtischen Lebens, und auch in Betreff des Naturgenusses, dem er sich so gern hingab, ging ihm durch den Ortswechsel nichts verloren. Die stolze Donau mit ihren herrlichen landschaftlichen Umgebungen war ganz geeignet, ihn für die Reize des schönen Rheinthales mit seinen malerischen Bergen und Burgruinen zu entschädigen. Wir werden auch weiterhin sehen, daß ihm in Wien die thatkräftigste Gönnerschaft edeldenkender Männer in einem Grade zu Theil wurde, wie es in Bonn nie und nimmer hätte der Fall sein können. Doch wie jedes Bild neben dem Licht mehr oder minder seine Schatten hat, so wurde in Wien seine vielfach bevorzugte Lage auch wiederum durch schwere Heimsuchungen getrübt. Verdruß und Kummer, hauptsächlich durch seine Familienangehörigen verursacht, brachten ihm schwere Stunden und Tage. Und um das Maaß der Leiden vollzumachen, ereilte ihn im kräftigsten Alter jenes entsetzliche Verhängniß, welches ihm das für einen Musiker, ja mehr noch, für einen Komponisten edelste, kostbarste Organ, das Gehör raubte. Trotz alledem bezeichnet der Umzug nach Wien für ihn, nicht minder aber für die Kunst im Ganzen und Großen genommen, eine glückliche Wendung. Denn dort fand er jene Bedingungen vor, die seinen künstlerischen Entwicklungsgang wesentlich mit bestimmten —

jene Bedingungen, die ihm ein kleiner Ort nicht bieten konnte. Und selbst das, was er zu erdulden hatte, gereichte ihm im letzten Grunde betrachtet, nicht zum Nachtheil. Die ihm auferlegten schweren Prüfungen, wie sehr sie ihn auch bedrängten, hoben schließlich doch sein Selbstgefühl, stählten seine Seelenkraft, und vertieften sein Schaffen. Schwerlich auch würde er ohne den von ihm mit einem harten Geschick geführten Kampf jene erschütternde Übergewalt des Ausdrucks erlangt haben, welche in vielen seiner Geistesoffenbarungen ebenso staunens- wie bewunderungswürdig ist und für alle Zeiten bleiben wird.





IV.

Beethoven in Wien.

Die österreichische Hauptstadt nahm während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in musikalischer Beziehung eine Stellung allerersten Ranges ein, und schon lange vorher bildete sie eine wichtige Stätte für die Pflege der Tonkunst, woran der Hof den wesentlichsten Antheil hatte. Seit Ferdinand III. war es in der Kaiserfamilie gewissermaßen traditionell geworden, Musik zu treiben, und dadurch ihrer Verbreitung in weiteren Kreisen förderlich zu sein. Leopold I., Karl VI., Franz I. und Joseph II., sie alle waren warme Verehrer der Tonmuse und bethätigten auf die eine oder andere Weise ihr lebhaftes Interesse an derselben. Ein solches Beispiel mußte von anregendem und maßgebendem Einfluß, zunächst auf jene Gesellschaftsschicht sein, welche zu dem kaiserlichen Hof in unmittelbarer Beziehung stand. Von ihr aus verbreiteten sich aber Sinn und Vorliebe für die Musik wiederum bis in die bürgerlichen Kreise Wien's. Der böhmische Adel suchte es dem österreichischen gleichzuthun. Er unterhielt ebenso wie dieser Privatkapellen, oder doch wenigstens eine gut besetzte Harmoniemusik, die bei den Tafelfreuden und sonstigen passenden Gelegenheiten aufzuwarten hatte.

Derartige Musiken hörte J. F. Reichardt, als er 1783 nach Wien kam. Er sagt darüber, daß sie von großer Vollkommenheit gewesen seien und einen entzückenden Genuß gewährt hätten. Der Kaiser Joseph und sein Bruder Maximilian Franz, letzter Kurfürst von Köln, hatten ihre vollständige Harmoniemusik. Reichardt durfte sie im kleinen Redoutensaale hören; insbesondere fand er einige Sätze von Mozart wunderschön. Über die damaligen Wiener Musikverhältnisse äußerte sich dieser Berichterstatter im Allgemeinen, wie folgt:

„Der Adel war der allermusicalischste, den es vielleicht je gegeben; das ganze lustige Volk nahm Theil an der frohen Kunst, und sein leichter Sinn, sein sinnlicher, genußliebender Charakter erheischten Abwechselung und eine überall belustigende Musik. Bei der Freigebigkeit des Hofes und Adels, dem allgemeinen Wohlstande des Publikums und der unglaublichen Wohlfeilheit der Lebensmittel konnte eine Menge fremder Künstler Wien besuchen und sich auch wohl Zeitlebens ohne alles feste Engagement dort aufhalten: welches in Berlin höchstens für Musiklehrer und besonders für Klavierlehrer möglich war."

Was in Böhmen die gräflichen Familien Spork, Pachta, Thun, Klenau, Salm, Kolowrat-Krakowski und die Gebrüder Nostitz in Beziehung auf Musik leisteten, bleibt als sprechendes Zeugniß eines rühmlichen Mäzenatenthums unvergessen. Allerdings konnte der hohe Adel Wien's sich einen größeren Aufwand erlauben. Die Fürsten Grasalkowitz, Lobkowitz und Schwarzenberg, sowie der Prinz von Sachsen-Hildburghausen, hatten für ihre wohlbesetzten Privatkapellen Männer wie Anton Wranitzky und Franz Krommer in Diensten, und Fürst Esterhazy durfte sich sogar rühmen, einen Joseph Haydn an der Spitze seines Orchesters zu haben. Dieser Meister wählte nach dem Tode seines Brodherrn (1790) Wien zu seinem Wohnsitz, und verlieh dadurch dem Musikleben der Kaiserstadt neben Mozart, der jedoch schon im nächsten Jahre dahinschied, einen besonderen Glanz. Außer den Genannten hielten sich damals in Wien an bemerkenswerthen Consetzern auf: Leopold Kozeluch, E. A. Förster, Anton Eberl, Johann Vanhall, Ant. Salieri, Joh. Georg Albrechtsberger, Joseph Eybler, Franz Xaver Süßmayr, Paul Wranitzky und Joseph Weigl. Unter den ausübenden Musikern sei nur der Violinist Schuppanzigh genannt, welcher sich als Quartettspieler auszeichnete, und in dieser Eigenschaft späterhin Bedeutung für Beethoven gewann

Als Beethoven nach Wien kam, war die Blüthezeit der dortigen fürstlichen Privatkapellen allerdings ziemlich vorüber. Im Jahr 1795 berichtete das „Jahrbuch der Tonkunst", daß, außer der fürstlich Schwarzenberg'schen Kapelle fast keine mehr existire. Von der Grasalkowitz'schen z. B. war nur noch eine Harmoniemusik übrig geblieben. Allein alles dasjenige, was Wien in orchestraler Hinsicht kurz vorher besessen hatte, stand noch in frischer Erinnerung und übte seine Nachwirkungen aus. Durch den reichlichen Bedarf an Kräften für die ehedem bestandenen Privatkapellen hatte sich in Wien eine bedeutende Zahl von theilweise vorzüglichen ausübenden Musikern angesammelt, die für entsprechenden Nachwuchs sorgten. Dazu kam, daß die Musikpflege bei der dortigen, mit großer Empfänglichkeit für die Tonkunst begabten Bevölkerung allmälich tiefer und tiefer in die bürgerlichen Familien eindrang und immer weitere Kreise beschäftigte. Der Adel aber, hielt er auch keine Hauskapellen mehr, ließ es sich nicht nehmen, nach wie vor mit gutem Beispiel voranzugehen.

„Er erscheint am Ausgang des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts als die oberste und glänzendste Schicht des musikalischen Dilettantenthums in Wien. Er besoldete keine eigenen Capellen mehr, aber er musicirte selbst. Nicht ohne Freude und patriotischen Stolz kann man jener Zeit gedenken, wo in den höchsten Kreisen auch die größte Musikliebe herrschte und mit dem Adel der Geburt so gern der Adel des Talentes und der Bildung sich verband. Die Wiener Aristokratie stand überall an der Spitze, wo Erhebliches für die Tonkunst geschah. Sie hat zwar nicht, wie der Prager Adel im Jahre 1808, ein Conservatorium errichtet, aber darf sich anderer Thaten rühmen, die ein Conservatorium aufwiegen. Man kennt die beiden Monumente, die der österreichische Adel sich in der Geschichte der Musik gesetzt hat, das eine, indem er Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" erwarb und zuerst aufführte — das zweite, indem er durch eine lebenslängliche an keine Gegenleistung geknüpfte Pension von 4000 fl. Beethoven eine unabhängige, sorgenfreie Existenz sicherte." [1]

In der vorstehend erörterten Beziehung müssen noch die Häuser des Fürsten Lichnowsky, des Grafen Hatzfeld, der ein tüchtiger Violinspieler war, und der Gräfin Thun hervorgehoben werden. Auch des Freiherrn van Swieten, der freilich kein geborener Österreicher war, aber doch als angesehener Beamter und feiner Kunstkenner Einfluß

[1] Ed. Hanslick: Geschichte des Konzertweiens in Wien, S. 46.

besaß, ist hier zu gedenken. Er war tonangebend für die streng klassische Richtung. In seinem Hause wurden an den Sonntags-Vormittagen hauptsächlich Bach'sche und Händel'sche Werke zu Gehör gebracht, wenn auch nur privatim. Hieran schlossen sich Aufführungen von Händel'schen Oratorien, welche Mozart zu diesem Zweck instrumentirte und die mehrentheils vor eingeladenen Zuhörern unter Mitwirkung der Hofkapelle und des Opernorchesters im Saale der Hofbibliothek stattfanden. Die dadurch verursachten Kosten wurden von den Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Dietrichstein und den Grafen Apponyi, Betthyany und Franz Esterhazy gedeckt. Freiherr van Swieten aber war die Seele des Ganzen, dessen Pflege er sich mit der größten Hingebung widmete, bis ihn (1803) der Tod abrief.[1] Wir werden sehen, daß auch Beethoven viel in seinem Hause verkehrte.

Was die Wiener Oper jener Zeit betrifft, so herrschte das italienische Element entschieden vor. Die Absicht Josephs II., eine deutsche Nationaloper zu gründen, war ein schöner Traum geblieben, denn der Fürst entschied sich bald wieder zu Gunsten der sogenannten „opera buffa", die nun aufs Neue zu großer Geltung gelangte. Die Aufführungen derselben waren aber vorzüglich, und deshalb auch für Beethoven trotz dessen grunddeutscher Richtung wohl nicht ganz gleichgiltig. Alles in Allem genommen besaß die österreichische Hauptstadt eine so reich gesättigte musikalische Atmosphäre, wie keine andere Stadt. Vieles davon war noch vorhanden, als Beethoven in Wien einzog, Anderes kam hinzu: die Hilfsmittel standen bereit, um immer wieder neue künstlerische Unternehmungen ins Leben zu rufen.

In dem Münster'schen Hofstaatsentwurf, welchen Maximilian Franz nach seiner zweiten Flucht aus Bonn in der Hoffnung aufgestellt hatte, daß ihm wenigstens das Bisthum Münster zu eigen bleiben würde, findet sich die Bemerkung: „Beethoven — bleibt ohne Gehalt in Wien bis er eingerufen wird." Davon konnte nicht mehr die Rede sein, nachdem der Kurfürst sich genöthigt gesehen, auch diese letzte Position aufzugeben. Wäre es aber auch anders gekommen — Beethoven hätte

[1]) Van Swieten versuchte sich auch als Komponist. U. A. schrieb er 12 Symphonien, über die Haydn humoristisch bemerkte, sie seien „so steif wie er selbst."

sich schwerlich dazu entschlossen, aus den großen, weiten und künstlerisch für ihn so reich ergiebigen Verhältnissen Wien's wieder nach Bonn zurückzukehren, wo das Geschick ihm „nicht günstig" gewesen war. Hatte er sich doch auch sehr bald so in die neue Heimath hineingelebt, daß er nicht mehr ernstlich daran dachte, sich von ihr zu trennen, trotzdem ihm weiterhin dazu Gelegenheit geboten wurde. Es geschah freilich auch Alles, um ihn an dieselbe zu fesseln.

Während der ersten Wochen seines Wiener Lebens wird Beethoven nicht viel zum Arbeiten gekommen sein. Die Orientirung in den neuen Verhältnissen, so wie die Nothwendigkeit für das Materielle des Daseins Sorge zu tragen, nahm ihn begreiflicherweise vorerst in Anspruch. Seinen Tagebuchsnotizen zufolge hatte er mancherlei Einkäufe zu machen. Er besorgte sich Kleidungsstücke, ein Schreib- und Klavierpult, verschiedene Toilettengegenstände, darunter seidene Strümpfe, sodann Holz zum Feuern, Kaffee und ein Petschaft. Nach Karl Holz'ens Mittheilung „wohnte er zuerst in einem Dachstübchen im Hause des Buchdruckers Strauß, in der Alservorstadt, wo es ihm kümmerlich ging". Von hier zog er jedenfalls bald in ein anderes Quartier „auf der Erd", es war also parterre gelegen, in welcher Straße, ist unbekannt. An Miethe bezahlte er dafür monatlich 14 fl. Die ihn bedienende Hausfrau erhielt 7 fl. Der Mittagstisch kostete inklusive Wein monatlich 16½, später aber nur 15½ fl. Auch ein Klavier miethete er, welches ihm pro Monat 6 fl. 40 kr. kostete. Jedenfalls verfügte Beethoven über die Mittel, alle diese und noch andere kleinere Ausgaben zu bestreiten, sonst hätte er sich wohl billiger eingerichtet, was damals nicht schwierig war. Joseph Haydn hatte es nicht so gut, als er in seinen Jünglingsjahren das Wiener Kapellhaus verließ, um sich selbstständig zu machen. In einem Dachkämmerlein wohnend, mußte er sich „mit unterrichten der Jugend ganzer acht Jahr kummerhaft herumschleppen", wie er selbst sagte, und seiner schöpferischen Thätigkeit konnte er nur Nachts leben.

Keinesfalls war Beethoven's pekuniäre Lage sorgenvoll. Er bezog nicht nur den Gehalt seines Vaters nach dessen Tode bis zum März 1794, also volle fünfviertel Jahr, sondern empfing auch außerdem

25 Dukaten vom Kurfürsten, wozu noch kleine Ersparnisse aus der Bonner Zeit kamen. Allerdings hatte er die Reise nach Wien bestreiten müssen, und außerdem mag er seinen in Bonn zurückgebliebenen Brüdern eine Unterstützung gewährt haben. Mit Grund ist indessen anzunehmen, daß er bald nach seiner Niederlassung in Wien Gelegenheit fand, einigen Unterricht zu ertheilen. Auch wird ihm so manche Entschädigung für seine Mitwirkung bei den musikalischen Unterhaltungen der dortigen vornehmen Kreise zu Theil geworden sein, da seine eminente Begabung ihn schnell zu einem begehrenswerthen Künstler machte.

Zum ersten Mal ließ Beethoven sich öffentlich in Wien am 29. März 1795 in einer Akademie der Tonkünstler-Sozietät hören, zum letzten Mal geschah es im Mai 1814 mit seinem B dur-Trio (op. 97) in einer Quartett-Akademie Schuppanzigh's. Innerhalb dieses Zeitraumes trat er als Klavierspieler nicht oft vor das Publikum, desto mehr spielte er aber in Privatzirkeln. Im Vortrag Bach'scher Präludien und Fugen, die er sich schon während seiner Bonner Lehrzeit zu eigen gemacht hatte, besaß er eine besondere Stärke. Van Swieten hielt ihn nach Schindler's Aussage bei sich zurück, wenn die übrigen Gäste sein Haus verlassen hatten, und gab ihn in der Regel erst spät frei, um sich von ihm Bach'sche Sachen „zum Abendsegen" vorspielen zu lassen.

Wie sehr sich Beethoven nun auch durch seine pianistischen Erfolge befriedigt fühlen mochte — weit mehr lag ihm jedenfalls daran, zur Herrschaft in der Tonsetzkunst zu gelangen. Im Bewußtsein dessen, was ihm zur Meisterschaft noch fehlte, gab er sich, obwohl er bereits ein paar Werke geschaffen, die heute wie ehedem den lebhaften Antheil jedes wahrhaft Musikgebildeten erregen, willig einem längeren theoretischen Studium hin. Man muß sich dabei vergegenwärtigen, daß Beethoven in seinem 23. Lebensjahre stand, als dies geschah. Wie mancher Andere würde an seiner Stelle, in eitler Selbstgenügsamkeit auf sein Talent pochend, die Sache leichter genommen haben!

Beethoven begann aufs Neue das theoretische Studium zunächst unter Leitung Joseph Haydn's, nachdem er sich in Wien einigermaßen

heimisch gemacht hatte. Dem ebenso gewiegten als erfahrenen Meister konnte die außerordentliche Begabung seines Schülers keinen Augenblick verborgen bleiben. Es gelangte denn auch bald seinerseits eine entsprechende Kundgebung nach Bonn. Der schon (S. 66) erwähnte Fischenich schrieb darüber den 26. Januar 1793, also zwei und einen halben Monat nach Beethoven's Eintreffen in Wien, an Schiller's Gattin: „Haydn hat hierher berichtet, er würde ihm (Beethoven) große Opern aufgeben, und bald aufhören müssen zu komponiren", eine Äußerung wie sie anerkennender für Beethoven nicht gedacht werden kann, obwohl dabei auffallen muß, daß Haydn nicht jenes Kunstgebietes erwähnte, zu welchem Beethoven vorzugsweise berufen war, und in dem er schon sehr beachtenswerthe Leistungen hingestellt hatte — Leistungen, die dem alten Herrn schwerlich unbekannt geblieben waren, da doch anzunehmen ist, daß sein Schüler ihm dieselben, wenigstens theilweise, gleich bei Beginn des Unterrichtes vorgelegt haben wird. Wenn dies, wie nicht zu bezweifeln, wirklich der Fall war, so würde es schwer zu erklären sein, warum Haydn gerade auf die Oper den Accent legte, zumal Beethoven bis dahin noch keine Proben seiner Befähigung für die dramatische Komposition gegeben hatte. Und hieraus ließe sich denn folgern, daß Haydn keine durchaus klare Vorstellung von Beethoven's spezifischer Begabung besaß, worauf auch seine Bedenklichkeit in Betreff des C moll-Trio's (op. 1 Nr. 3) hindeutet. Diese Komposition hatte theilweise für seine Anschauung offenbar etwas dem Wesen der Instrumentalmusik Widerstrebendes.

Stellen wir uns Haydn, den reifen, fertigen Meister mit seiner maßvollen, durch eine lange erfolgreiche Thätigkeit sicher begründeten und in sich abgeschlossenen Kunstanschauung vor, und ihm gegenüber den ungestüm aufstrebenden eigenwilligen Beethoven mit seinen hochfliegenden tondichterischen Plänen, bedürftig seine eigenen Pfade zu wandeln, so werden wir begreifen, daß das Verhältniß, als Lehrer und Schüler gedacht, auf die Dauer sich zu keinem ersprießlichen zu gestalten vermochte, und dies um so weniger, nachdem Beethoven erkannt hatte, daß Haydn nicht der richtige Mentor für ihn sei.

Haydn hegte eine freundliche Gesinnung für Beethoven. Er nahm ihn nicht nur als Schüler an und hob rühmend seine Begabung hervor, sondern wünschte auch in seiner Gesellschaft nach London zu gehen, um ihn in die dortigen musikalischen Zirkel einzuführen, als er am 19. Januar 1794 seine zweite englische Reise antrat. Hierauf ging Beethoven nicht ein, und allem Anschein nach lag dem eine Gereiztheit gegen Haydn zu Grunde. Es war Beethoven nämlich bald zum Bewußtsein gekommen, daß er nicht die gehofften Fortschritte im theoretischen Studium mache.

„Unmuthig, so berichtet Seyfried[1]), beklagte sich der lernbegierige Beethoven oftmals gegen Gelinek, (den er inzwischen hatte kennen lernen), wie er in seinen contrapunktischen Studien bei Haydn nicht vorwärts kommen könne, da dieser Meister, allzu vielseitig beschäftigt, den ihm vorgelegten Elaborationen die gewünschte Aufmerksamkeit zu schenken gar nicht im Stande sei. Jener sprach darüber mit Schenk[2]) und befragte ihn, ob er nicht geneigt sei, mit Beethoven die Compositionslehre durchzumachen. Dieser erklärte sich höchst willfährig dazu, jedoch unter der Doppelbedingung: ohne irgend eine Vergütung und unter dem Siegel unverbrüchlicher Verschwiegenheit. So wurde denn der gegenseitige Traktat abgeschlossen und mit gewissenhafter Treue gehalten."

Die Wahrheit dieser Erzählung ist durch Schindler bestätigt, dem Schenk selbst nähere Mittheilung über die fragliche Angelegenheit machte. Schindler berichtet:

„Eines Tages begegnete Schenk unserm Kunstjünger, als dieser eben mit seinem Hefte unter dem Arm von Haydn kam. Schenk warf einen Blick in das Heft und gewahrte da und dort unrichtiges. Beethoven, darauf aufmerksam gemacht, versicherte, daß Haydn dieses Elaborat so eben corrigirt habe. Der Componist des Dorfbarbieres blätterte in dem Heft zurück und fand Fehler gegen Regel und Gesetz in ziemlicher Anzahl nicht corrigirt. Mehr brauchte es nicht, um bei Beethoven sogleich den Verdacht rege werden zu lassen, Haydn meine es mit ihm nicht redlich. Er faßte sofort den Entschluß, den Unterricht bei ihm abzubrechen, davon er sich jedoch abbringen ließ, bis Haydn's nächstbevorstehende zweite Reise nach England schickliche Gelegenheit dazu gegeben. Schenk aber blieb von jenem Augenblicke

---

[1]) Ignaz Xaver, Ritter v. Seyfried, war Kapellmeister am Schikaneder'schen Theater in Wien und auch Komponist. Er wurde zu Wien 15. Aug. 1776 geboren, und starb daselbst 27. Aug. 1841.

[2]) Joh. Schenk, geb. 30. Nov. 1761 in Wiener Neustadt und gest. 29. Dez. 1836 zu Wien, war jener s. Z. beliebte Singspielkomponist, dessen „Dorfbarbier" lange als Repertoirstück auf den deutschen Bühnen figurirte.

an der Verbesserer, vielmehr der eigentliche Führer im Kontrapunkt bei Beethoven, wenngleich dieser fortan noch mit dem Hefte zu Haydn gegangen; es läßt sich ermessen in welcher Gemüthsstimmung."

Beethoven hatte also ein Mißtrauen gegen seinen Lehrer gefaßt. Der Augenschein sprach allerdings zu dessen Ungunsten und es ist daher entschuldbar, wenn Beethoven, der sein Studium möglichst schnell zu fördern wünschte, im Hinblick auf Schenk's unliebsame Eröffnung von einem nicht mehr zu beseitigenden Argwohn beschlichen worden war. Daß Haydn, auf dessen redlichem, ehrenhaftem Charakter keinerlei Makel haftete, in diesem Falle von einem unlauteren Motiv geleitet worden sein sollte, ist bei seinem sonstigen Verhalten gegen Beethoven schlechterdings nicht denkbar. Und so läßt sich nur annehmen, es habe ihm, wie Beethoven selbst zuerst glaubte, an Zeit gemangelt, die Arbeiten seines Schülers einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen.

So unangenehm sich Beethoven auch durch die mit Haydn gemachte Erfahrung berührt fühlen mochte, er war verständig genug, die Pietät gegen den allgemein verehrten Meister nicht außer Augen zu setzen. Und so blieb er denn fortdauernd, wenigstens äußerlich, in einem freundlichen Vernehmen mit demselben. Sichtbaren Ausdruck fand dies in der Widmung der drei Klaviersonaten (op. 2) an Haydn, wogegen Beethoven nicht darauf einging, sich dem Wunsch des Altmeisters gemäß als dessen Schüler auf diesem Werk zu bezeichnen, da er zwar „einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe," wie er sich etwas übertrieben ausdrückte. Ein anderer Beweis, den Beethoven von seiner Hochachtung für den alten Herrn gab, war der, daß er in einem von diesem 1795 veranstalteten Konzert mitwirkte. Aber eine gewisse Verstimmung gegen den ehrwürdigen Mann klang doch längere Zeit noch bei Beethoven nach. Als nämlich dessen Ballet: „die Geschöpfe des Prometheus" im März des Jahres 1801 zur Aufführung gelangt war, begegnete ihm Haydn, welcher sagte:

„Nun! gestern habe ich Ihr Ballet gehört, es hat mir sehr gefallen!" worauf Beethoven antwortete: „O, lieber Papa! Sie sind sehr gütig, aber es ist doch noch lange keine 'Schöpfung'!" Haydn, durch diesen Vergleich unangenehm berührt, erwiederte: „Das ist

wahr, es ist noch keine Schöpfung, glaube auch schwerlich, daß es dieselbe je erreichen wird."

Diese etwas pikirte Äußerung, zu der im Grunde kein Anlaß vorlag, würde wohl auch manchen Anderen an Beethoven's Stelle verdrossen haben. Kam nun gelegentlich die Rede auf Haydn's Oratorien, so machte Beethoven anzügliche Bemerkungen über die darin befindlichen Tonmalereien, von denen doch seine Pastoralsymphonie auch Proben enthält, die oft genug angefochten worden sind, obwohl mit ebensowenig Recht, wie jene Haydn'schen. Was Beethoven indessen von Haydn als Tonmeister hielt, beweist am besten der Umstand, daß er dessen Kompositionen in manchen Beziehungen nicht allein für sich als Vorbild nahm, sondern auch Anderen zum Studium empfahl. Und noch auf seinem Sterbebette äußerte er gegen Hummel, indem er ihm eine Zeichnung von Haydn's Geburtshaus zeigte:

„Heute habe ich's zum Geschenk erhalten und es macht mir eine kindische Freude. Eine schlechte Bauernhütte, wo ein so großer Mann geboren wurde!"

So erleidet es denn keinen Zweifel, daß Beethoven trotz einer gewissen, leicht erklärlichen Gereiztheit gegen Haydn dessen außerordentliche Bedeutung für die Tonkunst nicht verkannte. Höher schätzte er indessen Mozart und auch Bach, den er als „unsterblichen Gott der Harmonie" bezeichnete, und von dem er sagte: „nicht Bach, sondern Meer" müsse man ihn nennen. Vor Allem aber pries er Händel's Kunst. Im Jahre 1825 äußerte er:

„Händel ist der größte Componist der je gelebt hat, ... ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem Grabe niederknien!"

Seyfried berichtet eine andere Äußerung Beethoven's über Händel.

Sie lautet: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! Gehet hin und lernt mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorbringen."

Nach G. Nottebohm's Ermittelungen machte Beethoven unter Haydn's Leitung

„Übungen im einfachen Contrapunkt über sechs feste Gesänge in den alten Tonarten. Es ist, so sagt dieser Gewährsmann, mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß den contrapunktischen Übungen

eine, wenn auch kurze, einleitende Lehre über die Natur der Consonanzen und Dissonanzen vorherging. Dazu konnte füglich das letzte Capitel des 1. Buchs von Fux' 'Gradus ad Parnassum' benutzt werden. Allein das würde nicht hinreichend sein, jenen Zeitraum auszufüllen. Daß andere oder andersartige contrapunktische Übungen, etwa im freien Style oder in den neuen Tongeschlechtern vorhergingen, ist bei der Vorliebe Haydn's für das Fux'sche System und aus andern Gründen nicht denkbar. Es bleibt daher nichts übrig, als noch weiter zurückzugehen und zu vermuthen, der Unterricht bei J. Haydn habe mit der Harmonielehre und mit Generalbaß-Übungen begonnen, wobei denn wohl das System von Ph. E. Bach zu Grunde gelegt werden konnte."

Hält man diese sachgemäße Darlegung mit Nottebohm's Angabe zusammen, wie Beethoven unter Neefe's Anleitung nicht nur den sogenannten „Generalbaß", sondern auch „contrapunktische Übungen", wenngleich in unzureichender Weise, durchgemacht habe, so kann Schindler's Behauptung, daß Beethoven's „Kenntnisse in den harmonischen Wissenschaften zur Zeit, als der Unterricht bei Haydn begonnen, die Generalbaßlehre nicht überschritten hatten", keine Geltung beanspruchen. Es steht auch diese Voraussetzung Schindler's in offenbarem Widerspruch damit, daß von Beethoven, ehe er nach Wien kam, bereits umfänglichere Werke unternommen worden waren, die ohne jede Bekanntschaft mit dem Kontrapunkt nicht hätten entstehen können. Offenbar bezweckte Haydn mit Beethoven zunächst ein Repetitorium des bereits Gelernten, um bei ihm die vorhandenen Lücken des Wissens auszufüllen. Dies war gewiß nicht ganz leicht, da Beethoven bereits eine Altersstufe erreicht hatte, auf welcher bei begabten und originell empfindenden Naturen der Drang zur freien und selbstständigen Produktion schon so stark entwickelt zu sein pflegt, daß die Forderungen der Schule leicht zu einem unangenehm empfundenen Hemmniß werden. Bei Beethoven war es unzweifelhaft der Fall. Nach Ries „Notizen" sprachen sich seine nachmaligen Lehrer Albrechtsberger und Salieri[1]) trotz ihrer großen Schätzung Beethoven's dahin aus, daß er

„immer so eigensinnig und selbstwollend gewesen, daß er Manches durch eigne harte Erfahrung habe lernen müssen, was er früher nie als Gegenstand eines Unterrichtes haben wollen."

---

[1]) Über den Unterricht Salieri's s. Abschn. 17.

Ähnliches mag auch Haydn im Sinne gehabt haben, denn er nannte Beethoven scherzweise „Großmogul", womit er wohl das anzudeuten beabsichtigte, was jene Männer offen aussprachen.

Nottebohm versichert, daß die noch vorhandenen Studien, welche Beethoven unter Albrechtsberger's Führerschaft trieb, „eher den Eindruck eines willigen, als den eines wiederspänstigen Schülers machen", und gesteht, daß er in Betreff dieses Punktes „einigermaßen in Widerspruch mit Ries" geräth. Dennoch ist auch er der Meinung, daß Beethoven's „heftige Gemüthsart und sein auffahrendes Wesen einigen Antheil" an den soeben mitgetheilten Äußerungen seiner Lehrer gehabt haben können .

Beethoven's Verhältniß zu Haydn als dessen Schüler löste sich, wie bemerkt, mit Ablauf des Jahres 1793. Von diesem Zeitpunkt an übernahm der Kapellmeister am Stephansdom, Joh. Georg Albrechtsberger, (geb. 3. Febr. 1736, gest. 7. März 1809), damals der angesehenste Musiktheoretiker, die Leitung Beethoven's. Dieser Unterricht dauerte bis Anfang 1795, also etwas über ein Jahr. Er wurde „mit demselben Gegenstand begonnen, den Beethoven so eben bei Haydn durchgenommen, weil er in demselben nicht fest war".

Nottebohm hat die von Beethoven bei Albrechtsberger gemachten Studien sorgfältig untersucht, und bemerkt darüber:

„Man kann Albrechtsberger das Prädikat eines gewissenhaften und genauen Lehrers nicht versagen. Er ist wachsam auf jeden Fehler, umsichtig bei der Änderung, immer zu helfen bereit, auf die Entfernung von Lücken bedacht . . . . . Der einfache Contrapunkt wurde abgesehen von einigen Dingen, die wir für unwesentlich halten, gründlich durchgenommen. Dasselbe kann man auch von dem doppelten Contrapunkte sagen, nicht aber von der Fuge. Hier zeigen sich Mängel . . . . . Beethoven hat die contrapunktischen Übungen mit vieler Aufmerksamkeit geschrieben. Bei der einfachen Fuge beginnt Beethoven flüchtig zu arbeiten, weil Albrechtsberger's Methode der Fugencomposition zu complicirt wurde, oder weil Beethoven's Compositionen ihn schon zu sehr davon abzogen. Die meisten zweistimmigen Fugen sind noch mit Aufmerksamkeit geschrieben. Fast in allen drei- und vierstimmigen im strengen Satz geschriebenen Fugen aber wird schlechter contrapunktirt, als in den contrapunktischen Übungen."

Nottebohm glaubt, daß Beethoven jene mehrstimmigen Fugen im strengen Satz ungern geschrieben habe, weil er sich in dem Alter befand, in welchem man gemeiniglich lieber angeregt als unterrichtet sein wolle.

die ihm vorgelegte Schablone und die einschränkenden Regeln Albrechtsberger's hätten ihm nicht zusagen können, und so wurde er der „Kunst, musikalische Gerippe zu schaffen" überdrüssig, wie sich Beethoven selbst ausdrückte.

„Daß dabei, so sagt Nottebohm weiter, seine eigensinnige Natur mit im Spiele war und daß er nicht Willens war, seinem gutmeinenden Lehrer zu folgen, dafür ist eine nun zu berührende Erscheinung geltend zu machen. Beethoven hat bei keiner Doppelfuge von derjenigen Art, wo gleich mit dem Doppelthema in verschiedenen Stimmen begonnen wird, die richtige Exposition getroffen. Es ist ihm auch bei keiner Doppelfuge gelungen, mannichfaltige Verdoppelungen für die zweite oder dritte Durchführung zu finden. Überall hat Albrechtsberger helfen müssen. Der Canon endlich wurde nicht vollständig und gleichsam nur für den Hausbedarf durchgenommen. Hieraus geht hervor, daß der Unterricht gegen Ende überstürzt und nicht eigentlich beschlossen wurde. Nur Beethoven kann der Dränger gewesen sein ...... So viel steht fest, daß B. bei Albrechtsberger keine Durchbildung in der Fugenform gewonnen hat. Nach diesem ungünstigen Ergebniß ist es zu erklären, wenn Beethoven, in der nächsten Zeit nach dem Unterricht, sich an der eigentlichen Fugenform nicht versucht und nur einen sehr beschränkten Gebrauch davon gemacht hat. Er hat in den nächsten zehn Jahren kein Stück geschrieben, das man im eigentlichen Sinne eine Fuge nennen könnte. Wir finden bei ihm meistens nur Anläufe zu einer Fuge, Fugato's (Finale des op. 35 und Schlußchor des Christus am Oelberg). Der Unterricht in der Fuge hat nur das Gute gehabt, daß Beethoven fortan die Bestandtheile der Fuge und die Mittel der fugirten Schreibart, so wie er sie kennen gelernt hatte, einzeln anwenden konnte und in freier Weise angewandt hat."

Der letzte Theil dieser Auseinandersetzungen ergiebt, daß Beethoven sich eine für seine produktive Thätigkeit hinreichende Kenntniß vom strengen musikalischen Satz angeeignet hatte, wie dies auch seine Kompositionen beweisen. Sicherlich würde ihm die vollständige Beendigung des Lehrkursus bei Albrechtsberger nichts geschadet haben. Allein sein von reichster Gedankenfülle überquellender Genius litt keinen Aufschub mehr, er drängte ihn unaufhaltsam zum Schaffen. Und wenn er es auch nicht dahin gebracht hatte, Meisterfugen im Sinn und Geist J. S. Bach's zu schreiben, so entschädigte er dafür reichlichst durch die Bethätigung seines großartigen tondichterischen Vermögens in Kunstgattungen, auf welche ihn der Zeitgeist und sein Naturell hinwies. Wie wenig dies von seinem Lehrer Albrechtsberger erkannt wurde, beweist eine Äußerung desselben über Beethoven gegen

den böhmischen Musiker Dolezalek. An diesen richtete Albrechtsberger mit Bezug auf eines der ersten sechs Streichquartette unseres Meisters die Frage: „Von wem ist denn das Zeug?“ Und als er erfuhr, daß Beethoven der Autor sei, bemerkte er: „Gehen Sie nicht mit dem um, der hat nichts gelernt, und wird nie etwas ordentliches machen.“

Beethoven beschränkte den während der ersten Jahre seines Wiener Aufenthaltes empfangenen Unterricht nicht allein auf die Theorie, sondern nahm auch seine Übungen im Violinspiel wieder auf, wobei ihm der Geiger Wenzel Krumpholz[1]) als Führer behilflich war. Hauptsächlich kam es Beethoven hierbei jedenfalls darauf an, sich mit der Technik dieses Instrumentes genau bekannt zu machen, denn daß er einen bemerkenswerthen Standpunkt in der Behandlung desselben erreicht hätte, dafür sprechen keinerlei Anzeichen. Später wurde die Abnahme des Gehörs ein Hinderniß für die Kultivirung dieses Instrumentes. Ries erzählt:

„B. hat in Wien noch Unterricht auf der Violine bei Krumpholz genommen, und im Anfang, als ich da war, haben wir noch manchmal seine Sonaten mit Violine zusammen gespielt. Das war aber wirklich eine schreckliche Musik; denn in seinem begeisterten Eifer hörte er nicht, wenn er eine Passage falsch in die Applikatur einsetzte.“

Da Ries nach Wien kam, als der Meister bereits gehörleidend war, so lag die Ursache der unreinen Intonation auf der Violine offenbar nicht blos in dem „begeisterten Eifer“ Beethovens.

Hinsichtlich der übrigen Orchesterinstrumente hatte Beethoven schon in Bonn reichliche Erfahrungen gesammelt, und was er betreffs derselben noch zu wissen wünschte, konnte er leicht im Verkehr mit Wiener Musikern lernen. Gern nahm er, wie Wegeler berichtet, die Bemerkungen von Fachmännern über technische Fragen an, um sie für seine schöpferische Thätigkeit zu verwerthen. Doch hatte dies eine gewisse Grenze. Als er sich vertraut mit diesen Dingen glaubte, war er nicht leicht geneigt, Einsprüchen Gehör zu schenken, namentlich in späterer Zeit.

Bekanntlich hat Beethoven die Orchesterinstrumente in einer Weise individualisirt, wie man es vor ihm nicht kannte. Es waren damit wesentlich gesteigerte technische Anforderungen an einzelne Tonwerkzeuge

[1]) Geb. 1750, in Zlonitz bei Prag, gest. 2. Mai 1817 zu Wien.

verbunden. Namentlich gilt dies auch vom Kontrabaß, dem Beethoven im Vergleich zu Haydn und Mozart eine hervorragende Stellung unter seinen Genossen anwies. Den Impuls dazu empfing er von dem italienischen Kontrabaßvirtuosen Domenico Dragonetti [1]), welcher im Jahr 1799 nach Wien kam. Dieser außerordentliche Künstler hatte es in der Beherrschung seines unbeholfenen Instrumentes so weit gebracht, daß er nicht nur die gewagtesten Kunststücke, wie Flageolettpassagen und dergleichen mehr, in der Manier Paganini's machte, sondern auch gediegene Musik trefflich ausführte, und sogar Violoncellpartien mit Leichtigkeit bewältigte. Beethoven mochte dem davon zu ihm gedrungenen Gerücht nicht recht trauen, und so nahm er Gelegenheit den fremden Virtuosen, als er ihn besuchte, auf die Probe zu stellen, indem er denselben aufforderte mit ihm seine Cello-Sonate (G moll op. 5) zu spielen. Dies geschah, und Beethoven war so überrascht von der Leistung des Kontrabassisten, „daß er beim Schlusse aufsprang und Instrument und Spieler zugleich mit seinen Armen umschlang."

Die Partituren der späteren Orchesterwerke Beethoven's beweisen, daß er das von Dragonetti auf dem Kontrabaß Gehörte nicht wieder vergessen hatte, denn er stellte den Vertretern dieses Instrumentes Aufgaben, welche noch heute in einzelnen Fällen, wie z. B. im Trio des Scherzo's der C moll-Symphonie, für viele Spieler unerschwinglich sind. In Betreff der Flöte, des Hornes und der Klarinette waren Karl Scholl, Joh. Wenzel Stich (Punto) und Joseph Friedlowsky seine Rathgeber.

Wenn man bedenkt, wie vielseitig Beethoven in den ersten Jahren seines Wiener Lebens als Schüler Haydn's, Schenk's, Albrechtsberger's und Krumpholzens, so wie als Tonsetzer, Klavierlehrer und Solist in öffentlichen und privaten Aufführungen beschäftigt war, so ist es begreiflich, daß er darauf Bedacht nehmen mußte, seine gesellschaftlichen Beziehungen möglichst einzuschränken. In diesem Stadium traf ihn sein Jugendfreund Wegeler an. Derselbe, in Amt und Würden

---

[1]) Geb. 7. April 1763 in Venedig, gest. 16. April 1846 zu London.

bei der Bonner Universität stehend, hatte die Stätte seines Wirkens infolge der Occupation des kurkölnischen Staates durch die Franzosen im Oktober 1794 verlassen, und war nach Wien gegangen. Bei seinen häufigen Begegnungen mit Beethoven betonte dieser wiederholt, wie unangenehm ihm das Musiziren in Gesellschaften sei. Damals wohnte er nicht mehr in seinem Logis „auf ebner Erd", sondern bei dem Fürsten Karl Lichnowsky. Hierauf bezüglich erzählt Wegeler:

„Karl, Fürst von Lichnowsky, Graf zu Werdenberg, Dynast zu Granson, war ein gar großer Gönner, ja Freund Beethoven's, den er auch in sein Haus, als Gast, aufgenommen hatte, wo dieser auch, wenigstens einige Jahre verblieb. Ich fand ihn daselbst gegen das Ende 1794 und verließ ihn dort in der Mitte 1796. Zugleich hatte Beethoven jedoch fast immer eine Wohnung auf dem Lande."

„Der Fürst war ein großer Liebhaber und Kenner der Musik .... Jeden Freitag Morgen ward Musik bei ihm gemacht, wobei außer unserm Freunde noch vier besoldete Künstler, nämlich Schuppanzigh, Weiß, Kraft und noch ein anderer, dann gewöhnlich noch ein Dilettant, Zmeskall, thätig waren. Die Bemerkungen dieser Herren nahm Beethoven jedesmal mit Vergnügen an. So machte ihn, um nur Eins anzuführen, der berühmte Violoncellist Kraft in meiner Gegenwart aufmerksam, eine Passage in dem Finale des dritten Trio's, opus I mit: sulla Corda G zu bezeichnen, und in dem zweiten dieser Trio's, den $^4/_4$ Takt, mit dem Beethoven das Finale bezeichnet hatte, in den $^2/_4$ umzuändern. Hier wurden die neuen Compositionen Beethoven's, in so weit sie dazu geeignet waren, zuerst aufgeführt. Hier fanden sich gewöhnlich mehrere große Musiker und Liebhaber ein. Auch ich war, so lange ich in Wien lebte, meistens, wo nicht jedesmal, dabei zugegen." — — „Nach dem Concert blieben die Musiker gewönlich zur Tafel. Hier fanden sich überdies Künstler und Gelehrte ohne Unterschied des Standes ein."

Das rege Kunsttreiben im fürstlich Lichnowsky'schen Hause gehörte mithin für Beethoven nicht in die Kategorie jener musikalisch gesellschaftlichen Unterhaltungen, denen er möglichst aus dem Wege zu gehen suchte. Dort hatte er sogar ein Interesse daran zu musiziren, weil ihm in diesem Kreise die bequeme Gelegenheit geboten war, seine neu entstandenen Kammermusikwerke einer Probe zu unterziehen, und mit denselben wünschenswerthe Verbesserungen vorzunehmen, ehe er sie aus den Händen gab. Sonsthin aber zeigte er sich schwierig, in Kreisen, die ihn zu ihrem Amüsement ausnutzen, oder mit ihm prunken wollten, zu erscheinen.

„Der Widerwille dagegen, so versichert Wegeler, ward oft die

Quelle der größten Zerwürfnisse Beethoven's mit seinen Freunden und Gönnern."

Einigen Antheil hieran hatte jedenfalls der Unabhängigkeitssinn des Meisters. Der Fürst, welcher darauf bedacht war, Beethoven mancherlei Annehmlichkeiten zu bereiten, hatte ihn u. A. als ständigen Gast zur Tafel eingeladen, welche regelmäßig um die vierte Nachmittagstunde stattfand.

„Nun soll ich, äußerte er gegen Wegeler, täglich um halb 4 Uhr zu Hause sein, mich etwas besser anziehen, für den Bart sorgen u. s. w. — Das halt' ich nicht aus!"

Es konnte nicht fehlen, daß sich bei der Art und Weise, wie Beethoven dergleichen ansah, manche Fälle ereigneten, welche einen heiteren, drolligen Anstrich erhielten. So hatte Fürst Lichnowsky ihm aus seinem Marstall ein Reitpferd zur Disposition gestellt, was Beethoven dazu veranlaßte, sich alsbald ein eigenes anzuschaffen, welches er indessen nicht lange behielt, da die Neigung zum Reiten eine nur vorübergehende war.[1]) Ein anderer Vorfall aus derselben Zeit ist dieser: Der Fürst befahl, liebenswürdig wie er war, seinem Kammerdiener, Beethoven stets zuerst aufzuwarten, falls derselbe mit ihm (dem Fürsten) zugleich klingeln sollte. Beethoven, der es zufällig gehört hatte, versorgte sich an demselben Tage noch mit einem eigenen Diener, wobei jedenfalls der Wunsch mitbestimmend war, Jemand zur Hand zu haben, über den er jederzeit nach freiem Belieben disponiren konnte. Solche Vorkommnisse, durch die ein Anderer leicht Anstoß erregt hätte, vermochten nicht diejenigen in ihrer Gesinnung gegen Beethoven umzustimmen, welche ihm einmal ihre Zuneigung und Verehrung entgegengebracht hatten. In der weiteren Darstellung wird es an Belegen dazu nicht mangeln.

Die Anerkennung, welche Beethoven so schnell in der vornehmen musikalischen Gesellschaft Wien's gefunden hatte, übertrug sich bald auch auf weitere Kreise der österreichischen Hauptstadt. Beweis dafür

[1]) Ein zweites Pferd erhielt B. von dem russischen Grafen Browne zum Geschenk. Nachdem B. es einigemal benutzt hatte, dachte er nicht mehr daran, bis der Bediente, welcher das Pferd inzwischen zu seinem eigenen Vortheil vermiethet hatte, endlich eine lange Futterrechnung vorbrachte, worauf B. auch dieses Reitpferd abschaffte.

ist das Anliegen, mit dem sich die Wiener „bildenden Künstler“ 1795 an ihn wandten. Dieser Verein veranstaltete alljährlich einen Maskenball, für den man von Beethoven Tanzkompositionen zu haben wünschte. Der Ball fand am 22. November des genannten Jahres statt, und Beethoven schrieb dazu 12 deutsche Tänze und 12 Menuetten. Dergleichen war damals nichts Ungewöhnliches. Mozart komponirte eine große Anzahl von Tänzen für die Maskenbälle der kaiserlichen Redontensäle und ebenso Haydn. Daß Beethoven sich dem Herkommen fügte, ist um so begreiflicher, als die Klugheit gebot, einer so angesehenen Kunstgenossenschaft dieselbe Gefälligkeit zu erweisen, welche ihr von den größten Meistern jener Zeit gewährt worden war. Hätte Beethoven das an ihn gerichtete Gesuch abgelehnt, so würde es ihm sicherlich als Hochmuth ausgelegt worden sein, während er sich durch seine Willfährigkeit, viele Leute verbindlich machte. Wie hoch ihm sein Verhalten angerechnet wurde, beweist eine Anzeige dieser Gesellschaft der „bildenden Künstler“ in der Wiener Zeitung bezüglich des Balles, für welchen Beethoven mit der Feder thätig gewesen war. Es heißt darin, daß „die Meisterhand des Herrn Ludwig van Beethoven aus Liebe zur Kunstverwandtschaft“ die Musik zu den Menuetten für den kleinen Redontensaal — für den großen hatte Mozart's Schüler Süßmayer dergleichen geschrieben — verfertigt habe. Daß Beethoven übrigens ebenso wenig, wie andere große Tonmeister der Neuzeit, etwas Bedenkliches darin fand, Tänze zu komponiren, beweisen so manche seiner weiteren, dem Dienste Terpsichore's gewidmeten Arbeiten. War ja doch die Tanzkomposition von Alters her gewissermaßen sanktionirt. Denn schon im 17. Jahrhundert widmeten ihr namhafte Komponisten Zeit und Kräfte, und selbst Männer wie Bach und Händel, deren Wirken dem Höchsten, Erhabensten in der Kunst zugewendet war, blieben ihr nicht fern.

Nachdem Beethoven festen Fuß in Wien gefaßt hatte, hegte er den erklärlichen Wunsch, sich auch auswärts als Klavierspieler und Tonsetzer Geltung zu verschaffen. Sein Augenmerk war dabei zunächst auf Prag gerichtet. Vor seinem Aufbruch dahin, der im Februar 1796 erfolgte, wurde von ihm, nachdem er am 8. Januar in dem Konzert

der italienischen Sängerin Maria Bolla mit einem Klavierkonzert[1]) aufgetreten war, ein Ausflug unternommen, dessen Zweck nicht bekannt ist. Man weiß nur, daß Beethoven in Nürnberg mit Christoph und Stephan v. Breuning zusammentraf, und in deren Gesellschaft nach Wien zurückkehrte. Wegeler berichtet darüber:

„Da sie alle Drei keinen Paß von Wien hatten, so wurden sie in Linz angehalten, doch bald durch mein Verwenden in Wien befreit."

Kaum war Beethoven wieder zu Hause angelangt, so rüstete er sich zu seiner Reise nach Prag. Von dort aus schrieb er an seinen Bruder Nikolaus Johann, der inzwischen eine Stelle als Gehilfe in der nahe dem Kärthnerthor befindlichen Apotheke erhalten hatte, folgende Zeilen:

Prag den 19. Februar (1796).

Lieber Bruder!

nun daß du doch wenigstens weist, wo ich bin und was ich mache, muß ich dir doch schreiben. Fürs erste geht mir's gut, recht gut. Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung. was will ich mehr. auch Geld werde ich diesmale[2]) ziemlich bekommen. ich werde noch einige woche verweilen hier, und dann nach Dresden, Leipzig und Berlin reisen. da werden wohl wenigstens 6 wochen dran gehen bis ich zurückkomme. — Ich hoffe daß dir dein Aufenthalt in Wien immer besser gefallen wird. Nim dich nur in Acht vor der ganzen Zunft der schlechten Weiber. Bist du schon bei Vetter Elß gewesen? Du kannst mir einmal hierher schreiben wenn du Lust und Zeit hast.

F. Linowski (Fürst Lichnowsky) wird wohl bald wieder nach Wien, er ist schon von hier weggereist. wenn du allenfalls Geld brauchst, kannst du keck zu ihm gehen da er mir noch schuldig ist. übrigens wünsche ich daß du immer glücklicher leben mögest und ich wünsche etwas dazu beitragen zu können. Leb' wohl lieber Bruder und denke zuweilen

an deinen wahren
treuen Bruder
L. Beethoven.

Grüß bruder Caspar.
meine addresse ist
im goldenen Einhorn auf
der Kleinseite.

Wie aus diesem Briefe zu entnehmen ist, fühlte Beethoven sich in Prag so wohl, daß er beschloß, etwas länger dort zu verweilen.

[1]) Vermuthlich war es dasselbe Konzert, welches er kurz vorher (18. Dezember 1795) in der von Haydn veranstalteten „Akademie" gespielt hatte. Näheres hierüber s. im Abschnitt 13.

[2]) Das Wort „diesmale" läßt darauf schließen, daß Beethoven vorher schon einmal in Prag war. Wann es geschehen sein konnte, ist unbekannt.

Es scheint nicht, als ob er sich während dieser Zeit in der Hauptstadt Böhmen's öffentlich hören ließ. Hingegen mag er sich, wie seine Äußerung: „auch Geld werde ich diesmale ziemlich bekommen", vermuthen läßt, in den Kreisen des böhmischen Adels mehrfach produzirt haben. Gleichzeitig war sein Gönner, Fürst Lichnowsky, mit ihm in Prag, und durch diesen konnte er um so leichter Eintritt in dieselben finden. Sonsthin benutzte er seine Mußestunden, wie man annehmen darf, zu schöpferischen Arbeiten. Hauptsächlich beschäftigten ihn dort wohl die beiden Cellosonaten (op. 5). Ries berichtet zwar, sie seien in Berlin komponirt, wohin sich Beethoven, wie schon der Brief an Bruder Johann besagt, über Dresden und Leipzig zu begeben gedachte. Wenn man für den Ausdruck „komponirt" das Wort „vollendet" setzt, so dürfte es dem wahren Sachverhalt entsprechen. Bei Beethoven's bedächtiger Gestaltungsweise ist es nicht glaublich, daß er sich zur Inangriffnahme zweier so inhalt- und umfangreicher Werke erst dann entschlossen haben sollte, als es ihm erwünscht war, von denselben Gebrauch zu machen. Vielmehr ist mit Grund anzunehmen, daß er diese Schöpfungen mit Beziehung auf bestimmte Berliner Persönlichkeiten, von denen weiterhin die Rede sein wird, bereits vor der Ankunft in der preußischen Residenz zur Hauptsache niedergeschrieben, und vermuthlich schon in der Skizze von Wien nach Prag mitgebracht hatte. Ob die Arie „Ah perfido" (op. 65) in Prag geschrieben wurde, wie man bisher annahm, erscheint zweifelhaft. Nottebohm glaubt, sie sei schon im Jahr zuvor entstanden.

In Prag knüpfte Beethoven freundschaftliche Beziehungen zur Familie des Appellationsrathes Kanka an. Der Hausherr selbst spielte Violoncell, sein Sohn Klavier, und die Tochter, Namens Jeanette, ebenfalls. Wenn Beethoven die Sonaten op. 5 in Prag ausarbeitete, was kaum zu bezweifeln ist, so wird er sie im Kanka'schen Hause zuerst probirt haben. Offenbar waren sie auf Berlin berechnet, wie sie denn auch dem König Friedrich Wilhelm II. gewidmet wurden. Dieser zeigte sich dem Meister dadurch erkenntlich, daß er ihm, nachdem er wiederholt bei Hofe Proben seiner Kunst abgelegt hatte, eine goldene mit Louisd'oren gefüllte Dose überreichen ließ. Beethoven pflegte, wie Ries berichtet, mit Selbstgefühl zu erzählen, daß es keine gewöhnliche

Dose gewesen sei, sondern eine der Art, wie sie den Gesandten wohl gegeben werden.

Das Berliner Musikleben befand sich damals in wohlgeordnetem Zustande. Was Friedrich d. Gr. bezüglich desselben geschaffen, brauchte sein Neffe und Thronerbe nur zu konserviren und unter Berücksichtigung der neu aufgetauchten Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst fortzuführen. Dies geschah, und noch mehr. Die einseitige musikalische Geschmacksrichtung, welche Friedrich d. Gr. befolgt hatte, wurde beseitigt, und alles Bedeutende, was die Zeit mit sich brachte, fand nach dem Thronwechsel (1786) Beachtung am Berliner Hofe. Friedrich Wilhelm II. widmete sich, ebenso wie sein großer Oheim, persönlich mit Erfolg der Musikpflege. Er hatte zu seinem Instrument das Violoncell erwählt. Den ersten Unterricht empfing er von dem Italiener Graziani, an dessen Stelle wahrscheinlich 1773 Jean Pierre Duport trat, welcher in demselben Jahr von Friedrich d. Gr. als erster Violoncellist in die Königl. Kapelle berufen worden war.[1]) Nach dem Bericht Karl Stamitz'ens leistete der König besonders im Vortrage des Adagio's Bemerkenswerthes und selbst Meisterhaftes. Schon als Kronprinz hielt er sich eine eigene Kapelle, deren Direktion er Duport übertrug. Nicht selten spielte er bei den von seinem Lehrer geleiteten Aufführungen im Orchester mit. Als er zur Regierung kam, wurden die Mitglieder des letzteren mit der Königlichen Kapelle vereinigt. Zugleich erhielt Reichardt das Amt des Kapellmeisters, während Duport zum Intendanten der Kammermusik ernannt wurde. Reichardt rühmt den feinen von Einseitigkeit freien Geschmack des Königs. Die besten Opern der damaligen Zeit, unter ihnen diejenigen Gluck's und Mozart's, gelangten in Berlin zur Aufführung. In den Konzerten fanden die Werke Händel's, Haydn's und Mozart's Berücksichtigung. Indessen fehlte doch dem Berliner Musikleben eine ganz hervorragende leitende Persönlichkeit. Reichardt war ein gebildeter, begabter und geistreicher Mann, seinen künstlerischen Fähigkeiten nach jedoch nicht bedeutend genug für den ihm anvertrauten Direktionsposten. Der König mochte

[1]) Duport, geb. 27. Nov. 1741 in Paris, gest. 1818 in Berlin, hatte noch einen um 8 Jahre jüngeren Bruder, welcher gleichfalls ein ausgezeichneter Cellist war.

darüber in's Klare gekommen sein, denn er hegte den Wunsch, Mozart nach Berlin zu ziehen. Noch weniger war Reichardt's Amtsnachfolger, Friedr. Heinr. Himmel, welcher 1795 neben Vincenzo Righini zum Kapellmeister ernannt wurde, der rechte Mann für eine solche Stellung. Ob der König ernstlich daran gedacht, Beethoven in seine Dienste zu nehmen, ist möglich, jedoch nicht erwiesen.[1]) Seines Wohlwollens gegen ihn wurde bereits gedacht. An Beweisen von Anerkennung fehlte es Beethoven auch sonst nicht in Berlin. So wurde er veranlaßt, sich wiederholt (am 21. und 28. Juni) in der Singakademie mit einer freien Phantasie hören zu lassen, wofür die Zuhörer ihm zwar nicht mit Applaus, aber doch mit Thränen in den Augen dankten.

Selbstverständlich fand Beethoven mit dem damaligen Dirigenten der Singakademie Karl Fasch, sowie mit dessen Stellvertreter Karl Friedr. Zelter Berührungspunkte. Tieferer Art scheinen dieselben aber nicht gewesen zu sein. Auch mit dem talentvollen Prinzen Louis Ferdinand,[2]) von dessen Kompositionen der Meister sagte, sie enthielten „hübsche Brocken", und mit Himmel verkehrte er. Ferdinand Ries berichtet darüber nach Beethoven's eigner Erzählung:

> „Er ging in Berlin viel mit Himmel um, von dem er sagte, er besitze ein ganz artiges Talent, weiter aber nichts; sein Clavierspielen sei elegant und angenehm, allein mit dem Prinzen Louis Ferdinand sei er gar nicht zu vergleichen. Letzterem machte er in seiner Meinung ein großes Kompliment, als er ihm einst sagte: er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler.
>
> Mit Himmel hatte sich Beethoven folgender Ursache wegen überworfen. Als sie eines Tages zusammen waren, begehrte Himmel, Beethoven möge etwas phantasiren, welches Beethoven auch that. Nachher bestand Beethoven darauf, auch Himmel solle ein Gleiches thun. Dieser war schwach genug, sich hierauf einzulassen. Aber nachdem er schon eine ziemliche Zeit gespielt hatte, sagte Beethoven: ‚Nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?' Himmel hatte Wunders geglaubt, wie viel er schon geleistet, er sprang also auf und beide wurden gegenseitig unartig. Beethoven sagte mir: „Ich glaubte, Himmel habe nur so ein bischen präludirt."

Himmel, über den Varnhagen v. Ense bemerkt, er sei ein wüster Sonderling gewesen und habe fast nur noch zwischen behaglichem Cham-

[1]) Thayer II, 10 f.

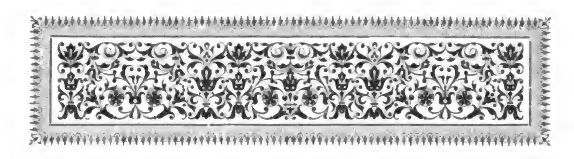
[2]) Mit diesem Prinzen hatte Beethoven weitere Begegnungen, als derselbe 1804 auf der Durchreise nach Italien in Wien verweilte.

pagnerrausch und trostloser Nüchternheit gelebt, konnte Beethoven's lakonische Frage nicht verwinden, obwohl er sich mit diesem wieder aussöhnte und sogar hinterher einige Zeit im Briefwechsel mit ihm stand. Er rächte sich an Beethoven schließlich durch die malitiöse Mittheilung, daß „eine Laterne für Blinde" erfunden worden sei. Ries erzählt weiter:

> „Beethoven lief mit dieser Neuigkeit umher; alle Welt wollte wissen, wie dies denn eigentlich nur sein könne. Er schrieb deshalb sogleich an Himmel, es sei ungeschickt von ihm, daß er hierüber keine weitere Erklärung geschrieben habe. Durch die erhaltene, aber nicht mittheilbare Antwort wurde nicht nur alle Correspondenz für immer beendigt, sondern alles Lächerliche, das darin lag, fiel auf Beethoven zurück, da dieser unbesonnen genug war, sie hier und da sehen zu lassen."

Wann Beethoven von Berlin nach Wien zurückkehrte, ist nicht genau ermittelt, doch darf man annehmen, daß es im Juli geschah. Aus den „6 Wochen", welche Beethoven von Hause fortzubleiben gedachte, waren also einige Monate geworden. Im Jahr 1798 besuchte Beethoven abermals Prag, und gab dort zwei Konzerte, in denen er sein B dur- und C dur-Konzert vortrug. Weitere derartige Reisen zu künstlerischen Zwecken, wie diejenigen nach Prag und Berlin, hat er trotz mancher dahinzielender Pläne nicht wieder unternommen. So beabsichtigte er mit Ries zu reisen. Dieser sollte „alle Concerte einrichten", und Beethovens „Clavierconcerte sowohl als andere Kompositionen spielen. Er selbst wollte dirigiren und nur phantasiren." Daraus wurde ebensowenig wie aus der in späteren Jahren projektirten Reise nach England. Verließ Beethoven für längere Zeit Wien, was fast regelmäßig zur schönen Jahreszeit der Fall war, so geschah es, um der Erholung halber die Annehmlichkeiten des Landaufenthaltes in der Umgegend Wien's zu genießen, oder um eine Kur zur Wiederherstellung seiner angegriffenen Gesundheit zu gebrauchen. Zu letzterem Zweck besuchte er 1806 ein ungarisches Bad — man weiß nicht welches — und in den Jahren 1811 und 12 Teplitz, wie hier vorgreifend bemerkt werden mag.





V.

Die Klavier- und Kammermusikwerke.

1.

Die ersten Kompositionsversuche, welche Beethoven als Knabe unter Anleitung seines Lehrers Neefe unternahm, waren der Kammermusik gewidmet. Mit Ausnahme von einigen Liedern fertigte er zunächst verschiedene, bereits im zweiten Abschnitt dieser Blätter namhaft gemachte Klaviersachen mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten an, denen dann im Laufe der nächsten Jahre noch mehrere andere Arbeiten in derselben Richtung folgten.[1] Diese Jugendkompositionen, in denen eine selbstständige künstlerische Produktion noch nicht hervortritt, bieten nur insofern ein Interesse dar, als sie den allmäligen Fortschritt der Ausbildung des Kunstjüngers erkennen lassen. Über die drei im Jahr 1785 entstandenen Klavierquartette bemerkt Nottebohm:

„Die theils harmonische, theils melodische Figuration hat an Mannichfaltigkeit, und die Führung der oft selbstständig gegeneinander auftretenden Stimmen hat, im Vergleich mit der Fuge, (com-

[1]) S. Abschnitt III d. Bl. S. 62 f.

ponirt 1782) an Reinheit und Freiheit der Benutzung der Intervalle gewonnen. Immer selbstständiger wird die Stimmführung, immer mannichfaltiger die Figuration in den nun folgenden, später geschriebenen Werken, namentlich in dem angeblich im Jahre 1787 geschriebenen Präludium für Pianoforte in F moll, in den 1789 geschriebenen 2 Präludien op. 39 und in den spätestens 1790 geschriebenen Variationen über Righini's Ariette „Venni Amore". Allerdings darf man mit mehreren in diesen Werken hier und da vorkommenden schlechten Gängen, Octavenparallelen, Querständen u. dergl. nicht rechten."

Unter den, theils nachweislich, theils höchst wahrscheinlich in die Bonner Zeit gehörenden Kammermusikwerken Beethoven's sind unbedingt als die besten und bedeutendsten zu bezeichnen: das Streichtrio in Es dur (op. 3), das Oktett für Blasinstrumente in Es dur (op. 103) und einzelne Theile der drei Klaviertrio's (op. 1).[1] Zu den beiden ersten dieser Kompositionen wurde Beethoven unverkennbar durch gleichartige Tonschöpfungen Mozart's angeregt.

Bekanntlich genoß Mozart die besondere Verehrung des Kurfürsten Maximilian Franz, welcher mit dem Meister in Wien persönlich verkehrt hatte. Gleich seinem kaiserlichen Bruder musizirte er viel, und pflegte besonders die Kammermusik. Es kann deshalb nicht zweifelhaft sein, daß er Mozart's dahingehörige Werke sehr wohl kannte, und ebenso wenig zweifelhaft ist es, daß er dieselben in Drucken oder Abschriften besaß. Sicherlich war dies namentlich der Fall mit den Mozart'schen „Serenaden" für Blasinstrumente, die gemeiniglich zur Erhöhung der Tafelfreuden benutzt wurden. Maximilian Franz unterhielt bereits als Erzherzog eine dafür erforderliche sogenannte Harmoniemusik, an der er es auch in Bonn nicht fehlen ließ. Außerdem aber hielt der Bonner Hofmusikus Simrock „ein Lager von Musikalien der Verleger Götz in Mannheim und Artaria in Wien," so daß Beethoven auch dadurch Gelegenheit hatte, „die Compositionen Mozarts, welche bei jenen Verlegern erschienen, gleich kennen zu lernen,"[2]) und zu studiren. Wie er es gethan, tritt am Auffallendsten bei seinem Streichtrio (op. 3)

---

[1]) In seiner „Zweiten Beethoveniana" sagt Nottebohm S. 27, daß die Skizzen zum 3. u. 4. Satz des C moll-Trio's spätestens 1793 geschrieben wurden, so wie, daß die erste Skizze zum ersten Allegro des G dur-Trio's dem Jahr 1794 angehören dürfte.

[2]) Nottebohm: Beethoven's Studien, S. 15.

zu Tage. Die Übereinstimmung desselben mit Mozart's 1788 komponirtem Divertimento springt auf den ersten Blick in die Augen. Sie erstreckt sich mit Ausnahme der beiden langsamen Stücke nicht allein auf die Reihenfolge der sechs Sätze, sondern auch auf die gewählten Tonarten. Überzeugender aber noch erscheint der Umstand, daß aus Mozart's Komposition nebenstehendes Motiv mit einer kleinen Variante in Beethoven's Streichtrio übergegangen ist. In den ersten Sätzen beider Werke kommt dasselbe mehrfach vor. Wir werden ihm noch weiter in Beethoven'schen Kompositionen begegnen. Daß die Formgebung sich im Wesentlichen der Überlieferung anschließt, ist leicht zu erkennen. Aber auch dem Inhalt nach bewegt sich Beethoven hier zur Hauptsache noch in dem von Haydn und Mozart vorzugsweise kultivirten Stimmungsgebiet, welches mehrentheils dem Heitern, sinnlich Schönen und Gemüthvollen zugewandt ist. Indessen brechen hin und wieder schon einzelne Funken Beethoven'schen Geistes durch. In diesem Betracht wären die sechs letzten Takte nach der Durchführung und vor dem Wiedereintritt des Hauptthema's im zweiten Theil des ersten Allegro's von Beethoven's Streichtrio op. 3 hervorzuheben. Dergleichen spannende, für die damalige Zeit neue Tonfolgen, welche in späteren Werken Beethoven's bedeutungsvoller wiederkehren, bilden eine charakteristische Eigenschaft desselben. Auch von der, Beethoven eigenen leicht beschwingten Phantasie, so wie von seiner Neigung zu Kontrasten, lebt und webt schon etwas in dieser Musik. Es soll damit keineswegs gesagt werden, daß es den Haydn'schen und Mozart'schen Tongebilden an Gegensätzen fehlt, doch sind diese, insbesondere bei Mozart, dessen harmonisch gearteter Geist scharfgestellte Antithesen nahezu ausschloß, nicht von so drastischer Wirkung, wie bei Beethoven.

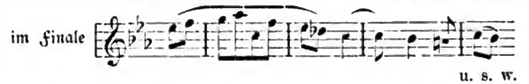
Die in neuerer Zeit öfters aufgestellte Behauptung, daß Haydn's und Mozart's Kunst kindlich naiver Art sei, ist wenig zutreffend. Eine gewisse Naivetät prägt sich allerdings in den Werken beider Meister aus, jene nämlich, die gleichbedeutend mit dem ist, was man natürlich, ungezwungen und ungekünstelt nennt. Diese Naivetät

besaß aber auch Beethoven. Ohne sie würde seinen Werken ein großer Theil des eigenthümlichen Reizes fehlen, den sie in so hohem Grade besitzen, wobei denn zuzugeben ist, daß das Verhältniß zwischen spontaner Produktivität und poetischem Schauen in Beethoven, namentlich von seinen reiferen Jahren ab ein anderes war, als bei seinen beiden großen Vorgängern. Allein diese Meister haben neben dem Heitern, Anmuthvollen und Lieblichen ebensowohl in ihrer Art dem Ernst und Tiefsinn, der Trauer und dem Schmerz mit vollem Bewußtsein Ausdruck gegeben, wie Beethoven es auf seine Weise gethan, nur daß bei ihm Alles dies, seinem gewaltigen Naturell entsprechend, in stärkerem Grade hervortritt. Der angeblich kindlich naive Standpunkt aber in Betreff der instrumentalen Kunst, den man irrthümlich Haydn und Mozart zuschreibt, fällt, wie jeder Kenner der Musikgeschichte weiß, mindestens hundert Jahre früher.

Beethoven's Streichtrio op. 3, welches ebenso wie Mozart's Divertimento der edelsten Unterhaltungsmusik angehört, ist durchgängig von erfreuender Wirkung, nicht allein bezüglich des Wohlklanges, sondern auch in Betreff der Ideen und deren planmäßig klarer Entwickelung. Die formelle Gestaltung hingegen, welche theilweise etwas zu sehr ins Breite geht, hat noch nicht jene Konzentration, wie solche anderen gleichartigen, weiterhin von Beethoven unternommenen Arbeiten eigen ist. Dieses Trio wurde später zu einem Arrangement als Sonate für Klavier und Violoncello (op. 64) benutzt.

Auch das Oktett für Blasinstrumente (op. 103) erinnert lebhaft an Mozart. Mit Grund ist zu vermuthen, daß er dieses Werk, wie auch das spätestens 1792 komponirte Rondino mit gleicher Besetzung von Blasinstrumenten, welches nach Beethoven's Tode, 1829 bei Diabelli erschien, für die Tafelmusik des Kurfürsten Maximilian Franz schrieb, worauf auch die Bezeichnung als „Parthia" deutet. Das Ganze verbindet Anmuth des Ausdrucks mit guter Formgebung, entbehrt aber mit Ausnahme weniger Partien jener Inspiration, die sonst nicht leicht den Kompositionen Beethoven's fehlt: es bewegt sich überwiegend in einer temperirten Stimmung. Nur vereinzelt treten Gedanken von

höherem Schwung auf, wie z. B. das innige, schön gesungene Motiv

im Finale 

u. s. w.

Die Behandlung der Blasinstrumente ist trefflich, ergiebt indessen nicht die volle Klangschönheit ähnlicher Kompositionen Mozart's, der in dieser Hinsicht wohl unübertroffen dasteht.

Dies Oktett wurde von Beethoven 1795 zum Streichquintett (op. 4) umgearbeitet, und zwar so sachgemäß, daß man glauben könnte, ein Originalwerk vor sich zu haben, wenn man nicht wüßte, daß es sich um ein Arrangement handelt.

Derselben Richtung, wie die beiden soeben betrachteten Werke, gehört auch das spätestens 1800 beendete Septett in Es dur (op. 20) an, welches der Kaiserin Maria Theresia von Neapel, zweiter Gattin Kaiser Franz' I., gewidmet wurde. Es ist im Serenadenstyl gehalten, dem sowohl die sechssätzige Formgebung, wie auch die Wahl der betheiligten Instrumente entspricht. Diese sind Violine, Bratsche, Violoncello, Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn. Beethoven hat sie zu einem Ensemble von seltener Klangschönheit vereinigt. Dem Serenadencharakter gemäß ist das Werk mehrentheils von leichterem Gewicht, aber durch Frische, Natürlichkeit und liebenswürdigen Ausdruck macht es einen ungemein gewinnenden Eindruck.

Dem ersten nach Art eines Sonatensatzes gestalteten Stück ist als Einleitung ein kurzes gravitätisches Adagio mit Hindeutung auf das Hauptthema des „Allegro con brio" vorangestellt. Das Ganze entwickelt sich mit ungezwungener Leichtigkeit. Die Führung fällt hier, wie im ganzen Werk, namentlich aber im Finale der Violine zu. Nächst ihr tritt die Klarinette obligat hervor, ganz besonders aber in dem „Adagio cantabile", dessen schwärmerisch empfundene Melodik jener Gefühlstonart angehört, aus der auch die erste Hälfte der „Adelaide" hervorgegangen ist. Der sinnbestrickenden Wirkung dieses warm empfundenen und von süßem Wohllaut überquellenden Tongebildes wird sich Niemand entziehen können. Neben den beiden Haupt-

instrumenten kommen hier wie in den andern Sätzen auch die übrigen Tonwerkzeuge zu entsprechender Geltung.

Im weiteren Verlauf gelangt die serenadenartige Beschaffenheit des Septetts zu noch bestimmterer Ausprägung, zunächst in dem grund-gemüthlichen „Tempo di Menuetto“, dessen ersten Theil Beethoven auch im zweiten Satz der G dur-Sonate (op. 49, Nr. 2) benutzt hat. Da diese Sonate 1796 komponirt ist, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Beethoven den betreffenden Passus aus dieser Komposition für sein Septett entlehnte.

Es folgt als viertes Stück ein Thema[1]) mit fünf Variationen, deren letzte in die abschließende Koda übergeht. Unter den Veränderungen hebt sich die im düstern B moll stehende vorletzte durch ihren bedeutenderen Ausdruck hervor. Wesentlich trägt zu demselben das eigenthümliche Klangkolorit mit bei. Violoncell und Baß bewegen sich pizzicato in Achtelnoten, die Geige und Bratsche in springenden Triolenfiguren. Darüber hin ziehen sich abwechselnd im Horn sowie unisono in der Klarinette und dem Fagott klagende Gesangsphrasen. Die eigenthümlich schöne Gesammtwirkung giebt einen Vorgeschmack von dem, was Beethoven später in dieser Richtung leistete.

Sehr munter und von schalkischer Heiterkeit ist das Scherzo, dessen Trio dem Cellisten Gelegenheit gewährt, sich durch den Vortrag einer äußerst anmuthigen Kantilene auszuzeichnen.

Das Finale hat zur Einleitung ein kurzes marschartiges „Andante con moto“, dessen trüber gedrückter Ton plötzlich auf überraschende Weise in das festlich heitere Treiben des Presto's übergeht. Dieses beginnt in geschäftiger Eile, als ob es gälte, das Werk schnell abzuschließen. Der spirituelle Zug, welcher durch den, mit einer brillanten Geigenkadenz versehenen Satz geht, läßt den Antheil des Genießenden nach Allem, was schon vorhergegangen, nicht ermüden.

Bewundernswerth ist an diesem Werk die Vollendung der Form, das schöne Ebenmaß und die Durchsichtigkeit seiner Verhältnisse, so wie das Verständniß, mit welchem Beethoven die Tonwerkzeuge in einer

---

[1]) Nach Czerny's Angabe soll es ein rheinisches Volkslied sein. Nottebohm führt in seiner „Zweiten Beethoveniana“ S. 491 Gründe an, die dagegen sprechen.

ihrer Natur angemessenen Weise behandelt hat. Diese Vorzüge haben es von jeher zu einem Lieblingsstück der Musikfreunde gemacht, und heute noch prangt es ebenso in unverwelklicher Frische wie zur Zeit seiner Entstehung. Beethoven veranstaltete von ihm ein als op. 38 erschienenes Arrangement für Klavier, Klarinette oder Violine und Violoncello, welches er dem zeitweilig ihn behandelnden Dr. Schmidt in Wien widmete. Auch als Streichquintett erschien diese Komposition, doch hatte Beethoven hieran wenig Antheil, wie aus folgender brieflicher Mittheilung desselben vom 22. September 1803 an Hofmeister in Leipzig hervorgeht. Sie lautet:

> „Die Übersetzungen sind nicht von mir, doch sind sie von mir durchgesehen und stellenweise ganz verbessert worden, also kommt mir ja nicht, daß Ihr da schreibt, daß ich's übersetzt habe, weil Ihr sonst lügt, und ich auch gar nicht die Zeit und Geduld dazu zu finden wüßte."

Die erste öffentliche Aufführung erlebte das Septett in einem von Beethoven am 2. April 1800 veranstalteten Konzert. Doch war es vorher schon beim Fürsten Schwarzenberg unter großer Bewunderung der Anwesenden gespielt worden.

Unverkennbar hat auch auf dieses Werk die Mozart'sche Kunst Einfluß geübt, und ebenso auf zwei andere, ältere Kompositionen, von denen die eine das angeblich 1794 geschriebene Trio für 2 Oboen und englisch Horn (op 87),[1] die andere aber das, zwischen 1796—98 komponirte viersätzige Sextett für 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner (op. 71) ist. Über dieses Musikstück schrieb Beethoven d. 8. August 1809 an Härtel:

> „Das Sextett ist von meinen früheren Sachen und noch dazu in einer Nacht geschrieben — man kann wirklich nichts anderes dazu sagen, daß es von einem Autor geschrieben ist, der wenigstens einige bessere Werke hervorgebracht — doch für manche Menschen sind d. g. Werke die besten."

Vorher schon, und „wahrscheinlich 1794 oder Anfang 1795", wie

[1] Dieses Terzett ist nicht mit den Variationen zu verwechseln, welche Beethoven für 2 Oboen und engl. Horn über „Là ci darem la mano" aus Mozarts Don Juan komponirte. Sie gelangten am 23. Dezember 1797 in einem Konzert der Wiener Tonkünstlergesellschaft zur Aufführung, wurden aber von Beethoven nicht veröffentlicht. S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana", S. 30 f.

Nottebohm meint, wurde das dreisätzige Sextett für 2 Hörner und Streichquartett op. 81[b] geschaffen. Hätte Beethoven Veranlassung genommen, sich gegen Simrock, bei dem es 1810 erschien, darüber auszusprechen, so würde er ohne Zweifel eine ähnliche Äußerung wie in Betreff des Sextetts op. 71 gethan haben. Beide, der Struktur und dem Stimmungsgehalte nach verwandte Werke dürften passend zwischen das Oktett op. 103, und das Septett op. 20 einzureihen sein, denn ersteres übertreffen sie durch größere geistige Reife, und letzteres erreichen sie nicht ganz bezüglich der Gedankenfülle so wie hinsichtlich der Mannichfaltigkeit des Kolorits.

Außer den erwähnten Sextetten für Blasinstrumente schrieb Beethoven um jene Zeit (etwa 1800) drei Duos für Klarinette und Fagotte, welche spätestens 1815 bei Lefort in Paris und dann 1828 bei André in Offenbach erschienen.

Weit weniger als bei diesen Werken macht sich Mozart's Einwirkung bei den als op. 1 herausgegebenen Klaviertrio's fühlbar. Es ist begreiflich, daß Beethoven seinen ersten freieren Gedankenflug in Kompositionen unternahm, die jenem Instrument gewidmet waren, mit welchem er sich seit früher Jugend vorzugsweise beschäftigt, und an dem er zuerst sein schöpferisches Vermögen geübt hatte. Mußte ja ohnehin dieses, hauptsächlich der Musikidee dienende Tonwerkzeug seine dem Idealen zugewandte Natur zunächst anziehen. In der freien Klavierphantasie leistete er als Jüngling schon Außerordentliches. Wie hätte sich seine schöpferische Kraft nicht alsbald auch in der Klavierkomposition glänzend bewähren sollen? Ja, gerade in dieser Richtung warteten seiner außerordentliche Erfolge, und sein op. 1 war ein vielverheißender Anfang dazu. Mit demselben that er gegen Haydn und Mozart einen höchst bedeutungsvollen Schritt vorwärts. Diese beiden Meister hatten sich um das Klaviertrio, von Haydn noch „Sonate" genannt, nicht zu unterschätzende Verdienste erworben. Sie brachten diese eben erst neu entstandene Gattung bereits zu bemerkenswerther Geltung, vermochten derselben aber noch keine ebenbürtige Stellung neben ihren Streichquartetten zu geben, welche, zum Theil wenigstens, als wahrhafte Musterwerke dastanden und noch heute dastehen.

In Haydn's Klaviertrio's ist, sehr wenige Ausnahmen abgerechnet, das Violoncello noch durchaus untergeordnet und stiefmütterlich behandelt. Es wird hier mehrentheils nur zur Verdoppelung des Klavierbasses theils im Einklange, theils in der tieferen Oktave benutzt. Wenn nun auch der, namentlich bei länger ausgehaltenen Grundbässen gleichmäßig fortklingende Ton des Streichinstrumentes, welcher dem Klavier abgeht, eine merkliche Belebung und Bereicherung des Klangeffektes erzeugt, so ist doch bei einer großen Anzahl von Haydn'schen Trio's das Violoncello ohne Verlust für den Gedankengehalt der Komposition zu entbehren.

Zu einer wesentlich anderen Stellung gelangt das Violoncello in Mozart's Klaviertrio's. In ihnen ist diesem Streichinstrument neben dem Klavier und der Geige vielfach schon eine gleichberechtigte Stellung eingeräumt. Der Eindruck des Ensembles wird infolge dessen vollständiger, reicher. Das Violoncello erhebt sich hier zu einem selbstständigen Faktor des künstlerischen Organismus, wodurch zugleich das Gegensätzliche der miteinander verbundenen Tonwerkzeuge entschiedener hervortritt. Denn ein und dasselbe Motiv in verschiedenen Tonlagen abwechselnd von Klavier, Violine und Violoncello vorgetragen, stellt Natur und Ausdrucksvermögen der betheiligten Instrumente in ein helleres Licht. Auch ist es klar, daß der Tonsatz durch deren obligate Behandlung an Klangfülle gewinnen muß. Überdies erscheinen Mozart's Klaviertrio's in Anlage und Durchführung als bedeutendere Tongebilde. Ihre Totalwirkung gewährt in fast allen Beziehungen mehr Befriedigung, wie Anmuthendes und geistig Anregendes auch die Haydn'schen Terzette neben Veraltetem und Unbedeutenderem darbieten. Obwohl nun Mozart in diesem Kunstzweige einen erheblichen Fortschritt bewirkt hatte, blieb doch das Klaviertrio vergleichsweise zu dem durch ihn und Haydn zu hoher Blüthe gebrachten Streichquartett noch bedeutend im Rückstande. Dies konnte Beethoven nicht entgehen. Er mußte bald zu der Erkenntniß gelangen, daß in diesem Fach der Kammermusik eine wesentliche Steigerung möglich sei. Und so setzte er hier ein, um Werke hinzustellen, mit denen er nach allen Seiten erweiterte Gesichtspunkte eröffnete.

Das Klaviertrio wurzelt ebenso wie alle andern Gattungen der höher stilisirten Instrumentalkomposition zur Hauptsache in der Sonatenform, in jenem Kunstgebilde, dessen erste triebfähige Keime das „Ricercar" des 16. Jahrhunderts lieferte. Dieses knüpfte an die Vokalkomposition an, welche bereits zu reichster Entwickelung gelangt war, als man sich anschickte, die ersten Versuche zu selbstständigen instrumentalen Produktionen zu machen. Anfänglich waren die letztern nichts Anderes, wie mehr oder minder gelungene Kopien von mehrstimmigen Gesangsstücken. Diesen Standpunkt zeigen die gegen Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen „Ricercare" von Adrian Willaert und zum größten Theil auch diejenigen von Jacques Buus, zwei Niederländische Meister, welche zu Venedig lebten und wirkten. Ihre Ricercare, mit denen sie, so weit man bis jetzt zu sehen vermag, zuerst ein methodisches Verfahren für die Instrumentalkomposition einschlugen, bilden den Ausgangspunkt für dieses Kunstgebiet.[1]) Das Charakteristische an ihnen ist, mit alleiniger Ausnahme eines Ricercar's von Buus, die Vereinigung einer nicht feststehenden Anzahl kleiner fugirter Sätze zu einem ausgedehnteren Ganzen. Diese von der Vokalkomposition entlehnte Gestaltungsweise fand demnächst auch Anwendung auf andere, bald zum Vorschein gekommene Instrumentalsätze, von denen nur die „Fantasia", „Kanzone" und „Sonata" erwähnt seien. Die beiden letzteren Erzeugnisse waren zu Ende des 16. Jahrhunderts, während das „Ricercar" sich in weiterer Fortentwickelung schließlich zur Fuge ausbildete, neben der „Toccata" die bestimmenden für das freie instrumentale Schaffen.

Die aus der Vokalkanzone hervorgegangene Instrumentalkanzone wurde um die erwähnte Zeit insofern von Wichtigkeit für die Instrumentalkomposition, als ihre häufig mehrgliedrige, in den Gegensätzen der geraden und ungeraden Taktart sich bewegende Form auf die, einfach als Spielstück betrachtete „Sonata" überging, welcher Anfangs die Bildweise des „Ricercar" zu Grunde lag. Diese Umgestaltung ging zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts von dem

[1]) Näheres hierüber wie über den anfänglichen Entwickelungsgang der Instrumentalkomposition findet sich in meiner Schrift: „Geschichte der Instrumentalkomposition im 16. Jahrh."

Hauptrepräsentanten der venezianischen Tonschule, Giovanni Gabrieli aus, von jenem Meister, welcher der Instrumentalkomposition zugleich durch die bis zum 22stimmigen Satz ausgedehnte Behandlung ein symphonisches Gepräge gab. Er hinterließ der musikalischen Welt „Sonaten" von mehreren durch Zeitmaß und Bewegung unterschiedenen Sätzen. Damit war freilich noch nicht die spätere eigentliche Sonatenform gegeben, aber doch schon ein Anfang zu derselben, aus dessen Grundlinien sich im Laufe des 17. Jahrhunderts nach und nach ein bestimmtes formelles Schema herausbildete.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die „Kanzone" von der „Sonata" verdrängt, welche von da ab zur Herrschaft in der Instrumentalmusik gelangte, und dann durch eine ansehnliche Reihe italienischer Tonsetzer, unter denen Bassani und Corelli besonders hervorzuheben sind, weitere Ausbildung erlangte. Nach ihnen trat der Schüler Bassani's, Arcangelo Corelli auf, der die Resultate einer nahezu hundertjährigen Kunstthätigkeit zusammenfaßte und dadurch tonangebend für die Instrumentalkomposition, namentlich aber für die Violinsonate wurde. Eine Steigerung des von ihm in letzterer Beziehung Geleisteten erfolgte nur noch durch Francesco Maria Veracini sowie durch Tartini.

Fast gleichzeitig mit diesen beiden Männern machte sich der Neapolitaner Domenico Scarlatti um die Sonatenkomposition verdient. Er stellte in seinen Klavierkompositionen die Grundzüge des eigentlichen Sonatensatzes auf, welcher in einem ausgeführteren Tonstück lebhaften Charakters drei Abschnitte erkennen läßt, und zwar der Art, daß der mittlere als Versuch zu einem Durchführungssatz erscheint. Diese sinnreiche Neuerung wurde von Philipp Emanuel Bach aufgenommen und weiter entwickelt. Doch erst Joseph Haydn, der an die durch Bach gewonnenen Ergebnisse anknüpfte, gelang es, den Sonatensatz zu einem mustergiltigen Kunstgebilde zu erheben. Sein Beispiel wurde normgebend für alle jüngeren Tonsetzer, und selbst ein Genie wie Mozart unterließ es nicht, sich durch das Studium Haydn'scher Instrumentalwerke zu belehren und zu kräftigen.

Nun stieg Beethoven's Gestirn herauf. Er ließ die Fülle des,

durch beide zuletzt genannten Meister geschaffenen Kunststoffes auf sich einwirken. Mozart beeinflußte ihn hauptsächlich nach Seite des Formellen so wie einer breiten Melodiebildung, wogegen Haydn seinen Geist in mancherlei Einzelheiten befruchtete. In der spirituellen, bald jovialisch, bald humoristisch in scharf zugespitzten Pointen sich aussprechenden Richtung Haydn's fand Beethoven ein ihm verwandtes Element. Auch wurde er durch die Art, wie Haydn seine Motive durchführt, zerlegt und zu Neubildungen im Verlaufe eines Tonstückes benutzt, in bedeutsamer Weise angeregt, und nicht minder durch dessen Bestreben, gewisse Orchesterinstrumente zu individualisiren. Beethoven darf in den angedeuteten Beziehungen als Gedankenerbe Haydn's bezeichnet werden, so grundverschieden auch beide Meister ihrem Denken und Empfinden nach sind. Vieles von dem, was bei Haydn noch keimartig und in kleinen Zügen zum Vorschein kommt, kehrt bei Beethoven in großen, kräftigen und frappanten Verhältnissen wieder, wofür eine nicht geringe Zahl von Beispielen angeführt werden könnte. Durchaus eigenthümlich gehören Beethoven die bedeutenden Spannungen und kulminirenden Steigerungen, so wie gewisse überraschende Wendungen an, welche sich häufig in seiner Musik finden. Von Letzteren geben schon die Klaviertrio's op. 1 Zeugniß. Als Beispiel dafür seien angeführt: der feinsinnige Übergang im Finale des ersten Trio's von E dur nach Es dur, und von G dur nach H moll gegen Schluß des letzten Satzes im dritten Trio.

Offenbaren diese Momente einerseits Beethoven's wunderwürdige Originalität, so lassen die in Rede stehenden Werke andrerseits in allen Beziehungen einen erheblichen Fortschritt gegen Haydn und Mozart erkennen. Der Periodenbau wird breiter, langathmiger, der Gedankengang schwunghafter und ein tiefer hervorquellendes Empfinden tritt mannichfach in die Erscheinung. Diese Merkmale des Beethoven'schen Genius machen sich vornehmlich im letzten, von einem edeln männlichen Ernst und energischer Willenskraft erfüllten Trio fühlbar. Das zweite ist beinahe durchweg dem Anmuthigen, stellenweise fast übermüthig Frohsinnigen zugewendet. Es nimmt sich aus wie der herzerfreuende Abglanz eines ungetrübten Glückes. Nur

ganz vorübergehend fallen Schatten in die sonnenhelle Stimmung des Ganzen hinein. Beethoven hat nicht viele Werke von so lebensfrohem Ausdruck geschaffen, wie dieses G dur-Trio, und in späterer Zeit nur noch in vereinzelten Fällen. Dann ist aber zumeist die Heiterkeit durch einen gewissen Ernst gedämpft, oder sie nimmt, wie im Finale der A dur-Symphonie einen wild überschäumenden Charakter an. Dagegen tritt der Humor, welcher in der ersten schöpferischen Periode des Meisters noch nicht zu voller Entfaltung gelangt, um so stärker und bedeutungsvoller hervor.

Dem letzten der drei Klaviertrio's (op. 1) liegt eine gedankenschwere Stimmung zu Grunde, die ihren wohlthuenden Gegensatz in dem Trio des „Menuetts", sowie in den reizvollen Variationen des zweiten Satzes findet, dessen milder Ton nur einmal durch das schwermuthsvolle Es moll unterbrochen wird.[1]) Im ersten und letzten Stück[2]) aber treibt's und gährt's gewitterschwül, manchmal heftig aufwallend, manchmal wiederum in wehmüthiger Klage sich ergehend. Sieht man sich einzelne Partien dieser aus dem Innersten hervorbrechenden Musik mit ihren kühnen Wendungen und mit dem lichtvollen, gleichsam im Äther sich auflösenden Schluß des Ganzen an, so wird die Bedenklichkeit, welche Papa Haydn gerade in Betreff des C moll-Trio äußerte, einigermaßen begreiflich. Die tondichterische Freiheit, von der Beethoven hier, man darf wohl sagen, zuerst Gebrauch macht, wird den

---

[1]) Dieses Trio existirt auch als Streichquintett. Nottebohm berichtet über das Arrangement: „Angeregt durch die Arbeit eines Ungenannten, welcher das Trio in C moll zu einem Quintett für Streichinstrumente bearbeitet, soll B. die nämliche Arbeit unternommen und sein Manuskript so überschrieben haben: Bearbeitetes Terzett zu einem vierstimmigen Quintett von Herrn Gutwillen und aus dem Schein von fünf Stimmen zu wirklichen fünf Stimmen an's Tageslicht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität zu einigem Ansehen erhoben von Herrn Wohlwollen. Wien am 14. August 1817."

NB. Die ursprüngliche dreistimmige Quintettpartitur ist den Untergöttern als ein feierliches Brandopfer dargebracht worden. Aufgeführt am 10. Dez. 1818." Die Echtheit der Bearbeitung, so fügt Nottebohm hinzu, wird durch eine von Beethoven unterschriebene, bei Artaria in Wien befindliche Erklärung bestätigt. Das Arrangement erschien im Jahr 1819 als op. 104.

[2]) Das Thema dieses Satzes war ursprünglich zu einem rondomäßigen Andante für Klavier-Solo bestimmt. Nottebohm bemerkt mit Bezug darauf in seiner „Zweiten Beethoveniana" S. 27: „Jedenfalls hat Beethoven in diesem Satz und auch im letzten Satz des G dur-Trio's Melodien vereinigt, die ursprünglich nicht zusammen gehören."

alten Herrn um so mehr gestört haben, je mehr sie ihm als eine Verletzung seines Schönheitsideals erschien. Ferdinand Ries berichtet darüber nach Beethoven's eigener Mittheilung:

„Die drei Trio's von Beethoven sollten zum erstenmale der Kunst-Welt in einer Soirée beim Fürsten Lichnowsky vorgetragen werden. Die meisten Künstler und Liebhaber waren eingeladen, besonders Haydn, auf dessen Urtheil Alles gespannt war. Die Trio's wurden gespielt und machten gleich außerordentliches Aufsehen. Auch Haydn sagte viel Schönes darüber, rieth aber Beethoven, das dritte in C moll nicht herauszugeben. Dieses fiel Beethoven sehr auf, indem er es für das Beste hielt, sowie es denn auch noch heute immer am meisten gefällt und die größte Wirkung hervorbringt. Daher machte diese Äußerung Haydn's auf Beethoven einen bösen Eindruck und ließ bei ihm die Idee zurück: Haydn sei neidisch, eifersüchtig und meine es mit ihm nicht gut. Ich muß gestehen, daß, als Beethoven mir dies erzählte, ich ihm wenig Glauben schenkte. Ich nahm daher Veranlassung, Haydn selbst darüber zu fragen. Seine Antwort bestätigte aber Beethoven's Äußerung, indem er sagte, er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde."

Auch in diesem Falle war es eine Täuschung Beethovens, zu glauben, daß Haydn ihm nicht wohlwollend gesinnt sei. Wenn diesem etwas zur Last zu legen wäre, so könnte es nur das sein, offen eine Meinung geäußert zu haben, von der er nicht wissen konnte, wie Beethoven sie aufnehmen würde.

Bemerkenswerth ist es, daß weder Haydn noch Mozart die im Streichquartett übliche viersätzige Bildweise auf das Klaviertrio übertrug. Beide Meister gehen in dem letzteren nicht über drei Stücke hinaus. In der Regel bildet bei ihnen das mittlere im langsamen Zeitmaß stehende Musikstück den einfachen Gegensatz zum ersten und letzten in lebhaftem Tempo gehaltenen Theil. Mitunter besteht eines der Stücke aus Variationen. Was Haydn und Mozart in Betreff der Satzzahl des Klaviertrio's unterlassen hatten, holte Beethoven nach. Er fügte ihm einen vierten Theil hinzu, womit er zugleich eine Neuerung in die Instrumentalkomposition einführte. Es ist das „Scherzo", welches Beethoven an die Stelle des von Haydn dem Streichquartett einverleibten Menuett setzte. Hierbei darf jedoch nicht übersehen werden, daß einige Quartette und Symphonien Haydn's Musikstücke mit der Bezeichnung „Menuetto" enthalten, die nur noch äußerlich an diese

Tanzform erinnern, dem Ausdruck nach aber schon ganz entschieden scherzoartig sind. Die Anregung zum „Scherzo" wurde mithin von Haydn gegeben. Beethoven stellte indessen den Charakter desselben bestimmter fest, und wählte den Namen dafür, welcher übrigens, obwohl in anderer Bedeutung, bereits von einzelnen Tonsetzern des 16. und 17. Jahrhunderts sowohl für Vokal- als auch für Instrumentalkompositionen gebraucht wurde. Durch das Beethoven'sche Scherzo erhielt die Instrumentalmusik einen neuen Reiz und damit einen größeren Spielraum für den Wechsel der Stimmungen in einer mehrsätzigen Tonschöpfung.

Eine andere durch Beethoven bewirkte Modifikation bezieht sich auf den Abschluß der Hauptsätze seiner Instrumentalwerke, auf die sogenannte „Coda". In älterer Zeit kannte man diese künstlerische Zuthat nicht. Man beendete den zweiten Theil eines der Sonatenform angehörenden Anfangs- oder Schlußsatzes in derselben Weise, wie den ersten Theil. Auch in Haydn's und Mozart's bezüglichen Kompositionen ist dies noch zum Theil der Fall. Doch hängen sie mehrfach schon dem Ende ihrer größeren Musikstücke einen Nachsatz („Coda") an, der indessen selten nur die Zahl von einigen Takten überschreitet. Beethoven nun bildete diese „Coda"[1]) weiter aus. Dies Verfahren erklärt sich nicht allein aus der häufig umfänglicheren Formgebung Beethoven's, sondern auch aus der Absicht, die Grundstimmung eines größeren Musikstückes breiter ausklingen zu lassen. Dabei benutzt Beethoven die Coda häufig zu den geistvollsten Überraschungen, indem er unvermuthet an dem Punkte ausweicht, welcher die Erwartung des Schlusses erregt, um durch feinsinnige modulatorische Gänge oder thematische Beziehungen die Aufmerksamkeit des Hörers aufs Neue anzuspannen und in genußreicher Weise zu beschäftigen. Ein Weiteres that Beethoven für die Instrumentalkomposition, indem er die bei Haydn und Mozart noch vielfach wahrzunehmende scharfe Trennung der Perioden und einzelnen Theile eines größeren Ganzen durch Einschiebung wohlmotivirter Zwischenglieder beseitigte, ohne die Klarheit

[1]) Unter dieser Bezeichnung wird auch der hier nicht in Frage kommende außergewöhnliche Abschluß eines Scherzo's nach dessen erfolgter Repetition verstanden.

und Bestimmtheit der formellen Struktur aufzuheben, wodurch eine engere organische Verbindung im Aufbau ausgedehnterer Tongebilde erreicht wurde.

Endlich ging Beethoven's Bestrebung auch dahin, den letzten Sätzen seiner größeren Instrumentalwerke eine erhöhte Bedeutung zu verleihen. Dem Herkommen nach wurde bei einer aus mehreren Stücken bestehenden Komposition das Hauptgewicht auf den ersten Satz gelegt, in welchem seit Haydn der eigentliche Sonatensatz mit seiner dreitheiligen Anordnung und der sogenannten Durchführung zur Darstellung kam. Das Finale war im Gegensatz dazu mehrentheils leichter gehalten: es sollte zu einer, die Denkkraft des Hörers nicht weiter sonderlich beanspruchenden angenehmen Unterhaltung dienen. Mozart schon machte hiervon in seiner G moll- und C dur-Symphonie mit der Schlußfuge eine bemerkenswerthe Ausnahme. Die letzten Sätze dieser Werke sind entschieden als ein Crescendo des musikalischen Ausdrucks im Vergleich zu den vorhergegangenen Stücken zu bezeichnen. Beethoven adoptirte das von Mozart eingeschlagene Verfahren. Die Finale's seiner größeren Sonaten, Quartette und Symphonien bilden, wenn auch nicht immer, so doch der Mehrzahl nach eine Steigerung gegen die Vordersätze.

Nach diesen Betrachtungen kehren wir noch für einen Augenblick zu den drei 1795 veröffentlichten, und dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten Trio's op. 1 zurück, um einen Blick auf die Behandlung der in denselben beschäftigten Instrumente zu werfen. Als Beethoven am 15. Dezember des Jahres 1800 dem Musikverleger Hofmeister in Leipzig einige Kompositionen offerirte, schrieb er ihm:

„Was der Herr Bruder von mir bekommen könne, ist 1. ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati, denn ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin."

Diese scherzhafte Bemerkung hätte Beethoven ebensowohl schon in Betreff seines op. 1. machen können. Geige und Cello sind in demselben dem Klavier ebenbürtig gehalten, d. h. sie nehmen selbstständigen Antheil an dem Ideengange der Komposition. Die technische Behand-

lung dieser Instrumente bietet zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß, wohl aber die Pianofortestimme. Sie läßt bereits deutlich den wichtigen Fortschritt erkennen, welchen der Klaviersatz durch Beethoven erfuhr. Viel war schon vor ihm für denselben geschehen, insbesondere auch durch Mozart, der die solistische Seite des Instrumentes erheblich gefördert hatte, obwohl nicht zu verkennen ist, daß seiner durch Geschmeidigkeit, Glätte und Schlankheit ausgezeichneten Passagenbildung eine stereotype Manier anhaftet. Hierin zeigt sich Beethoven mannichfaltiger, gewählter und glanzvoller. Er weiß den Klaviersatz bis zur höchsten Eleganz zu steigern, ohne doch dadurch im Mindesten den künstlerischen Gehalt seiner Kompositionen zu beeinträchtigen. Wenn man bedenkt, daß alle Figuration immer nur aus der Tonleiter und den Bestandtheilen der Accorde entwickelt werden kann, so muß man über die Erfindungsgabe staunen, der es möglich wurde, nach dem in der angedeuteten Beziehung schon Geleisteten eine solche Fülle der verschiedenartigsten Gestaltungen ins Leben zu rufen. Beethoven erhob die Leistungsfähigkeit des Klaviers, unterstützt durch die von ihm selbst mitveranlaßten Verbesserungen des Instrumentenbaues, bis zu außerordentlicher Höhe. Daß er durch die Erweiterung der Klaviertechnik, insbesondere aber durch die von ihm eingeführte Vollgriffigkeit und Benutzung weiter Tonlagen sowie komplizirterer Passagen ungewöhnliche Forderungen an die Spieler stellte, wurde von vielen derselben, welche an die Mozart'sche Schreibweise gewöhnt waren, in tadelndem Sinne hervorgehoben. Nur Wenige vermochten sich gleich Anfangs in Beethoven's Klavierbehandlung hineinzufinden. Unter diesen war es namentlich sein Verehrer, der Fürst Lichnowsky, welcher durch das sofortige Eingehen darauf ein gutes Beispiel gab.

„Er spielte Klavier, und suchte dadurch, daß er Beethoven's Stücke studirte und bald mehr, bald weniger geschickt ausführte, diesem, den man häufig auf die Schwierigkeiten seiner Compositionen aufmerksam machte, zu beweisen, daß er nicht nöthig habe, in seiner Schreibart etwas zu ändern," berichtet Wegeler.

Diese unbedingte Respektirung des von Beethoven Gewollten konnte ihre gute Wirkung auf weitere Kreise nicht verfehlen, denn was ein Liebhaber auszuführen vermochte, durfte, für Fachleute wenigstens,

keinen Stein des Anstoßes mehr bilden. Beethoven war zudem nicht leicht bereit, in technischen Fragen viel Konzessionen zu machen, besonders wenn er glaubte, daß seine Ideen darunter leiden konnten. Beachtete er auch Anfangs manchen kollegialen Wink, so verhielt er sich doch späterhin meist ablehnend in dieser Beziehung.

Nicht auf gleicher Höhe mit den drei ersten Klaviertrio's steht dasjenige in B dur, op. 11, welches auch der Form nach in engeren Grenzen gehalten ist. Als begleitende Instrumente wählte Beethoven die Klarinette und das Violoncello, wozu er die Anregung durch Mozart's Es dur-Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche empfangen haben mag. Beethoven hat, wie Mozart, dafür gesorgt, daß das Blasinstrument durch die Violine ersetzt werden kann. Die Komposition besteht aus drei Sätzen, deren mittlerer der kürzeste ist. Bei angenehmer Wirkung macht das Werk den Eindruck einer Gelegenheitsarbeit. Am 15. Oktober 1797 wurde nämlich in Wien Weigl's Oper „gli amori marinari" (der Korsar oder die Liebe unter den Seeleuten) aufgeführt. Gegen Schluß derselben kommt in dem Terzett Nr. 12 die Melodie vor, über welche Beethoven die Variationen des letzten Satzes des Klaviertrio's schrieb. Ob die Wahl dieses Thema's aus einem freien Entschluß Beethoven's hervorging, oder ob sie durch die Gräfin Thun, welcher das Werk gewidmet ist, veranlaßt wurde, weiß man nicht. Wenn man sich aber vergegenwärtigt, daß Beethoven die Artigkeit hatte, drei Jahre früher schon einer Dame zu Lieb' Variationen über das Thema „Nel cor più non mi sento" zu schreiben, so bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß er die fragliche Melodie aus Courtoisie gegen die ihm befreundete Gräfin Thun variirte. Einige Wahrscheinlichkeit hat es auch für sich, daß von den drei Sätzen des Trio's die Variationen zuerst komponirt wurden. Hierauf deutet wenigstens die im ersten Satz vorkommende Phrase,



welche entschieden den Eindruck einer Reminiscenz an den Anfang jenes Thema's macht. Jedenfalls gehört die ganze Komposition trotz mancher Schönheiten — es sei namentlich an das gesangreiche Adagio erinnert — nicht zu den be-

deutenderen Kammermusikwerken Beethoven's. Veröffentlicht wurde sie im Herbst 1798.

Wirkungsvoller ist das, spätestens 1796 komponirte Quintett für Klavier und Blasinstrumente, von denen Oboe, Klarinette, Fagott und Horn betheiligt sind. Zu diesem Werk wurde Beethoven unverkennbar durch Mozarts gleichartige Schöpfung angeregt. Beide Kompositionen stehen nicht nur in derselben Tonart, sondern haben auch dieselbe Besetzung. Mehr aber als dies spricht dafür die ganze Behandlungsart der Blasinstrumente an sich so wie in ihrem Verhältniß zum Klavierpart. Es ist das schöne Ebenmaß und die harmonische Gesammtwirkung, wodurch wir an Mozart erinnert werden. Und gleichsam, als ob der jüngere Meister ausdrücklich hätte betonen wollen, was er dem älteren verdankte, legte er den drei Sätzen Motive zu Grunde, die so deutlich an Mozart'sche Weisen anklingen, daß kein Zweifel über seine Absicht obwalten kann. Nicht glaublich ist es, daß hier nur der blinde Zufall sein Spiel getrieben haben sollte. Beethoven hatte aber auch nicht nöthig, für seine frei erfundenen Kompositionen bei Anderen zu borgen. Wenn er dennoch in diesem Falle für alle Sätze seiner Komposition Motive wählte, deren offenbare Reminiscenz ihm nicht entgehen konnte, so darf man annehmen, daß es mit vollem Bewußtsein geschah. Es kommt hinzu, daß zwei dieser Motive an Mozart's „Zauberflöte“ erinnern, die Beethoven ganz besonders hochhielt. Sie mögen hier zur Vergleichung untereinander gestellt werden.





Das erste und dritte dieser Themen zeigen bei Beethoven die Umbildung in ein anderes Metrum. Außerdem entsteht eine Abweichung dadurch, daß Beethoven in der zweiten Hälfte des letzteren Motivs den von Mozart gemachten Sekundenschritt und die darauf folgende Verzierung vermeidet. Daß er die ersten beiden Themen mit einer melismatischen Zuthat versehen hat, erscheint unerheblich, da keine Alterirung der melodischen Folge dadurch verursacht wird.[1])

Was die Verwerthung dieser Motive in Beethoven's Quintett betrifft, so bedarf es keiner besonderen Bemerkung, daß dieselbe durchaus eigenthümlicher Art ist. Immer weiß der Meister überraschende Wendungen zu nehmen, neue Gestaltungen aus den Hauptgedanken zu entwickeln und das Interesse an seinem Werk in Spannung zu erhalten. Der Grundzug desselben ist Anmuth und geistige Frische bei großem Wohlklang. Nur in dem Durchführungstheil des letzten Satzes bricht ein dämonischer Zug durch. Beethoven führte das Quintett in einem Konzert der Tonkünstlergesellschaft am 2. April 1798 auf. Außer ihm waren mitwirkend dabei betheiligt: Triebensee (Oboe), Beer (Klarinette),

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit sei noch auf eine andere Reminiscenz an Mozart hingewiesen. Auf einem Bogen Notenpapier nämlich, den Beethoven zur Skizzirung des Überganges vom 3. zum 4. Satz seiner 5. Symphonie benutzt hat, sind von ihm 29 Takte aus dem Finale der Mozart'schen G moll-Symphonie verzeichnet. „Diese Nachbarschaft, so sagt Nottebohm (Zweite Beethoveniana S. 531), ist eine Verrätherin. Sie verräth, daß die ersten neun Noten des Thema's des dritten Satzes von Beethoven's C moll-Symphonie, der Tonfolge (nicht dem Rhythmus und der Tonart) nach, ganz dieselben sind, wie die ersten neun Noten des Thema's des letzten Satzes von Mozart's G moll-Symphonie."

Mathuschek (Fagott) und Nickel (Horn), sämmtlich bedeutende Künstler auf ihren Instrumenten. Die beiden ersten derselben standen in Diensten des Fürsten Liechtenstein.

In Betreff dieser Komposition ist von Ferd. Ries eine Anekdote überliefert. Beethoven trug das so eben erwähnte Quintett einmal beim Fürsten Lobkowitz unter Mitwirkung des berühmten Oboebläsers Ramm aus München vor.

„Im letzten Allegro, berichtet Ries, ist einigemal ein Halt[1], ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu fantasiren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die Andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ramm sogar aufgebracht. Wirklich sah es possirlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, daß wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten und dann ganz ruhig (?) wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt."

Aus dieser Erzählung kann gefolgert werden, daß Beethoven, dem Zuge einer plötzlich über ihn gekommenen Inspiration nachgebend, Alles um sich her vergaß. Möglicherweise dehnte er aber auch das Phantasiren immer weiter aus, um seine Mitspieler, und namentlich den sehr selbstbewußten Oboisten Ramm, in humoristischer Laune etwas zu hänseln, nachdem er deren unzeitig angebrachte Empfindlichkeit bemerkt hatte.

Von diesem, dem Fürsten Schwarzenberg zugeeigneten Quintett, welches 1801 bei Mollo in Wien erschien, veranstaltete Beethoven eine Ausgabe mit Begleitung der Violine, Bratsche und des Violoncello's. Im Jahr 1810 oder 1811 kam, man weiß nicht ob mit oder ohne Zustimmung des Autors, ein Arrangement des Werkes als Streichquartett (op. 75) bei Artaria heraus.

Beethoven komponirte im letzten Dezennium des vorigen Jahrhunderts auch einige Kammermusikstücke für Klavier und Begleitung eines Streichinstrumentes. Unter diesen nehmen vorab unsere Aufmerksamkeit die drei Sonaten mit Violine (op. 12) in Anspruch, welche

[1] Ries hat sich geirrt. Es kommt im Finale dieses Quintetts nur eine einzige Fermate vor.

1799 mit der Widmung an Salieri veröffentlicht wurden. Die Entstehung der beiden ersten dürfte ihrer Beschaffenheit nach in die früheste Wiener Zeit fallen. Wir empfangen in ihnen fein gestaltete und ansprechende Musik. Einen inspirirten Anflug haben aber nur die in freierer Form gehaltenen Variationen von Nr. 1, so wie das Andante der zweiten Sonate. Doch auch diesen Sätzen wohnt nicht entfernt jener Schwung, jene Schlagfertigkeit des Ausdrucks inne, wie es bei der dritten, jedenfalls erst gegen 1798 entstandenen Sonate in Es dur der Fall ist. Sie hat eine romantische Färbung, die neben dem pathetischen Ausdruck namentlich im ersten Satz mit großer Entschiedenheit hervortritt. Das Adagio ergeht sich in einer, bald dem Klavier, bald der Geige zuertheilten Melodik vornehmster Art. Es ist ein tiefempfundenes Wechselgespräch zwischen beiden Instrumenten — ein herrliches Musikstück, in welchem die Spieler zeigen können, ob sie im Stande sind, langathmige Kantilenen kunstgerecht und gefühlvoll vorzutragen. Wenn der erste Satz, in glanzvoller Belebung dahinrauschend, unser Gemüth aufregt, so wird es durch die erhabene Ruhe des Adagio's wiederum besänftigt. Das äußerst spirituelle, rhythmisch straffe in der Rondoform gehaltene Finale greift, abwechselnd mit Ausbrüchen aufgeräumter Lustigkeit, in's Gebiet des derb humoristischen hinüber, ermangelt dabei aber auch nicht der zartesten Nüancen, wodurch es einen eigenthümlich schillernden Reiz erhält. In Betreff der Gestaltung bietet dieser Satz ein besonderes Interesse durch die mit großer Leichtigkeit gehandhabte kontrapunktische Verwerthung des Hauptthema's.

In der Klaviersonate mit Violinbegleitung hatte schon Joh. Seb. Bach Bewundernswürdiges geleistet. Natürlich ist in derselben von ihm noch der seiner Zeit eigene strenge Stil überwiegend festgehalten. Sein Sohn Philipp Emanuel war bemüht, in diesem, wie in anderen Kunstzweigen zu einer freieren Schreibweise überzugehen, vermochte aber ebensowenig wie Joseph Haydn in der Sonate für Klavier und Geige Werke von bleibendem Werth hinzustellen. Erst Mozart erreichte in ihr hervorragende Leistungen. Unter seinen Schöpfungen dieser Art befinden sich einige, die durch ihre Schönheit ausgezeichnet sind. Beet-

hoven hat diese Sonaten ohne Zweifel sehr wohl gekannt, und durch sie den Antrieb zu seinem opus 12 erhalten. Wenn die beiden ersten der drei darin vereinigten Nummern auch noch nicht Mozart's beste Violinsonaten hinsichtlich der Erfindung und Stilvollendung ganz erreichen, so tritt denselben doch die dritte ebenbürtig zur Seite.

Unter Mozart's Sonaten mit Violinbegleitung befinden sich sieben zweisätzige. Die übrigen elf bestehen aus drei Stücken. Diese Zahl ist auch von Beethoven mehrentheils in seinen Violinsonaten festgehalten worden. Im Ganzen schrieb er deren zehn, und nur drei davon enthalten als vierten Satz ein Scherzo nebst Trio. Zu den letzteren gehört die in Dilettantenkreisen sehr beliebte F dur-Sonate (op. 24). Sie verdankt ihre weite Verbreitung dem anmuthvollen, mehrentheils frohsinnigen und leicht verständlichen Charakter. Echt Beethovensches ist freilich nur wenig in ihr enthalten. Vielmehr erinnert die breite Melodiebildung der ersten beiden Sätze und des Finale's, so wie auch Vieles in der Ausdrucksweise an Mozart, während das neckische Scherzo Haydn'schen Geist athmet. Bemerkenswerth ist es, daß das Thema des letzten Satzes zuerst, wahrscheinlich für einen andern Zweck, in Fis dur notirt war.

Bei weitem mehr entspricht die dreisätzige A moll-Sonate (op. 23) Beethoven's Art. Das erste Allegro, Presto überschrieben, ist temperamentvoll, ja stellenweise leidenschaftlich, und auch vom letzten Stück läßt sich dies wenigstens zu einem Theil behaupten. Bezeichnend für Beethoven sind insbesondere die vielen Synkopirungen im Hauptsatz, welche den heftig erregten Ausdruck desselben verstärken. Das darauf folgende „Allegretto scherzoso“ bildet in seiner heiteren, unschuldsvollen Ruhe einen wohlthuenden Gegensatz dazu. Nach Nottebohm's Angabe hatte Beethoven einzelne Theile dieser beiden Sonaten gleichzeitig in Arbeit. Doch wurde die zuerst begonnene, und dem Jahr 1800 angehörende A moll-Sonate früher beendet, als die in F dur. Nachdem die letztere gleichfalls fertig war, erschienen beide Sonaten im Oktober 1801 vereint unter der Werkzahl 23 bei Mollo u. Comp. in Wien. Später, und noch vor 1803 wurden sie einzeln als op. 23 und 24 herausgegeben. Sie tragen die Widmung an den Grafen Fries, mit welchem

Beethoven befreundet war, und von dem ihm, wie es scheint, Unterstützungen zu Theil wurden.

Wiederum weniger Beethovenisch als die A moll-Sonate ist mit Ausnahme der langsamen Einleitung zum letzten Satz die F dur-Sonate (op. 17) für Klavier und Horn. Sie wurde gleichfalls im Jahr 1800, und zwar aus besonderer Veranlassung binnen kürzester Zeit geschrieben, so daß man sie als eine Gelegenheitskomposition bezeichnen darf. Beethoven wurde nämlich von dem berühmten Hornisten Punto, mit seinem eigentlichen Namen Johann Stich, gebeten, in dessen Konzert mitzuwirken. Beethoven gab seine Zusage und versprach außerdem, eine Sonate mit Hornbegleitung für dasselbe zu komponiren. Das Konzert war auf den 28. April anberaumt. „Den Tag vor der Aufführung, so berichtet Ries, begann Beethoven die Arbeit und beim Concerte war sie fertig." Sie erregte so großes Gefallen, „daß trotz der neuen Theaterordnung, welche das da Capo und laute Applaudiren im Hoftheater untersagte, die Virtuosen dennoch durch sehr lauten Beifall bewogen wurden, sie, als sie zu Ende war, wieder von vorn anzufangen und nochmals durchzuspielen", wie die auf das Konzert bezügliche Korrespondenz in der Leipziger Musikzeitung besagt. An diesem außergewöhnlichen Erfolg hatte neben der ansprechenden Wirkung der Komposition jedenfalls auch die Neuheit der Idee einer Sonate mit obligatem Horn Antheil. Sie wurde der Baronin Braun gewidmet und erschien auch mit dem Arrangement für Violoncello.

Dies letztere Instrument hatte vor Beethoven für die Sonatenkomposition in Verbindung mit obligatem Klavier noch keinerlei Verwendung gefunden. Beethoven stellte mit seinen 1796 komponirten Cellosonaten (op. 5) die ersten Gebilde in dieser Gattung hin, und zwar recht bedeutende. Beide bestehen aus zwei ungewöhnlich breiten Allegrosätzen, beide auch beginnen mit spannenden Adagio-Einleitungen von gravitätischem Ausdruck. Trotz dieser gleichmäßig formellen Anlage haben sie einen durchaus verschiedenen Charakter. Dem ersten Allegro der F dur-Sonate (Nr. 1) liegt eine vornehm gehobene Stimmung zu Grunde, die sich gleich in dem sonoren, vom

Klavier vorgetragenen und vom Violoncello wiederholten Hauptthema kundgiebt. Aber



Beethoven hat noch mehr zu sagen. Schon das Seitenmotiv in seiner schillernden Mischung von Moll und Dur bereitet auf den leidenschaftlichen Ton des Durchführungssatzes vor, in welchem die obigen Anfangstakte des ersten Thema's nachdrücklich erläutert werden. Den Höhepunkt des ganzen Stückes bildet aber die sich daranschließende Periode. In ihr wird der Ausdruck zu feierlicher Erhabenheit gesteigert. Mit kurzer Wendung von C nach Des aufsteigend, läßt der Meister uns einen Blick in die Tiefen seiner Empfindungswelt thun. Gleich einer Vision umfangen diese wie aus übersinnlicher Sphäre in stiller Größe herniederklingenden Harmonien, zu denen der Klavierbaß in geheimnißvollen Bebungen erzittert, unsere Seele. Eine Stelle ähnlicher Wirkung findet sich am Schlusse der Durchführung des ersten Satzes der Es dur-Sonate op. 12 Nr. 3. Dergleichen sucht man in der Instrumentalmusik vor Beethoven vergeblich.

Das zweite, in Rondoform gehaltene Allegro der F dur-Sonate bewegt sich überwiegend in behaglich rühriger Heiterkeit. Doch fehlen ihm auch gewichtigere Partien nicht, zu denen vor Allem der Mittelsatz in B moll nebst der angefügten Periode mit ihren originellen Quintenfolgen, so wie der liedartige, dem Hauptthema entnommene Ausgang des Stückes gehören.

Im ersten Allegro der G moll-Sonate (Nr. 2) ist das pathetisch Leidenschaftliche überwiegend. Sehnsüchtig klagende Weisen wechseln darin mit heftigen, scharf accentuirten, durch rollende Triolenfiguren unruhevoll bewegten Ergüssen ab, während die Bässe hin und wieder in der Tiefe unheimlich grollen und blitzartig aufzucken. Eine schöne Wirkung macht die zum Schluß des charaktervollen Musikstücks beschwichtigend eintretende choralartige Accordfolge, auf welche dann unerwartet ein nochmaliges Auflodern der Grundstimmung des Ganzen erfolgt.

Der zweite, ebenso wie bei der vorigen Sonate auf die Rondoform

basirte Satz, ist entschieden burschikos gedacht: man könnte ihm als Motto das „vanitas vanitatum" hinzufügen. Zwar will sich in dem zweimal ansetzenden Moll ein mißvergnügtes Element eindrängen, allein es kann gegen die gute Laune, welche alsbald wieder ihr Recht behauptet, nicht aufkommen. Sehr belustigend ist's, wenn der Cellobaß zuletzt mit Beziehung auf das erste Thema des Musikstückes wie herausfordernd in breitspurigen Oktavenschritten einherstolzirt. Sonsthin hat dieses Finale mit dem der F dur-Sonate das sinn- und geistreiche Verfahren gemein, mit welchem der Meister immer wieder in anderer, neuer Weise auf den Hauptgedanken zurückkommt.

Unter den von Beethoven bis zum Jahr 1796 für Klavier allein geschriebenen Kompositionen nehmen die drei Sonaten op. 2 eine hervorragende Stellung ein. Sie wurden Joseph Haydn gewidmet. Am 30. August 1795 war derselbe ruhmgekrönt von seiner zweiten Londoner Reise nach Wien zurückgekehrt. Beethoven überraschte ihn nicht lange darauf in einem „Freitagsmorgen-Concert" beim Fürsten Lichnowsky durch den Vortrag dieser Werke, deren Veröffentlichung die Verlagshandlung Artaria am 9. März 1796 in der Wiener Zeitung ankündigte.

Diese Sonaten bezeichnen, wie die Klaviertrio's (op. 1), einen erheblichen Fortschritt gegen die gleichartigen Kompositionen Haydn's und zum Theil auch Mozart's. Beide Meister entwickelten in diesem Zweige eine Thätigkeit, die mit ihren besten Leistungen im Streichquartett und in der Symphonie keinen Vergleich aushalten kann. Und wenn auch Mozart in ein paar Fällen, wie im ersten Satze seiner A moll-Sonate und in der C moll-Sonate, einen höheren Aufschwung nimmt, so ist es doch nur als Ausnahme von der Regel zu betrachten. Vorzugsweise mochte ihm bei seinen Solosonaten, denen es im Einzelnen an feinen Zügen keineswegs fehlt, darum zu thun sein, durch gefällige, melodisch ansprechende Tonsätze für eine angenehme Unterhaltung zu sorgen, oder pädagogischen Zwecken zu dienen. Beethoven fand daher auch in diesem Fach ein Feld vor, dessen Kultivirung ihm die reichste Ernte verhieß. Eine Vorahnung von dem, was Beethoven darin erstrebte und erreichte, giebt schon die erste Sonate des op. 2 in F moll mit ihrem leidenschaftlichen Treiben und Drängen in

den Hauptsätzen. Hier offenbart sich etwas von Beethoven's Gefühlsleben, von dem ihm eigenen Feuergeist. Nicht so im Adagio, dessen Anfangskantilene dem langsamen Satz des 1785 komponirten C dur-Quartetts entnommen ist. Dieses Musikstück wirkt angenehm, kann aber die Mozart'sche Tonsprache nicht verläugnen, welche auch im Durchführungstheile des Finale's fühlbar wird. Eigenthümlicher ist die von leiser Schwermuth angehauchte Menuett, obwohl sie sich nicht zu höherer Bedeutung erhebt. Die Gesammtwirkung der Sonate ist indessen so eindringlich, daß man sie nicht wieder vergißt, wenn man sie einmal gehört hat.

Ein Gleiches gilt von der dritten, in C dur stehenden Sonate des op. 2. Ihrem Charakter nach bildet sie das Gegenstück zu der eben erwähnten Komposition. Bei überwiegend heller Färbung und großer Frische offenbart sie einen neuen Zug Beethoven'schen Geistes. Der erste Satz hebt in heiterem, gleichsam erzählendem Ton an. Aber schon mit dem dreizehnten Takt, nachdem das knapp gehaltene Thema in verschiedenen Lagen und Wendungen erschienen ist, nimmt der Gang des Stückes in glanzvoller Figuration einen lebhaften Aufschwung. Das zweite, zart und fein geführte Motiv, welches sich daran schließt, ist ausdrucksvoller als das anfängliche, dessen Bedeutung erst in der Durchführung klar wird. Ein kurzer Übergang von acht Takten mit rollenden Figuren leitet zu einer Periode von ruhiger Beschaulichkeit hinüber. Nach kurzem Verweilen in dieser Stimmung greift der Meister plötzlich wieder zu jener, kurz nach Beginn des Stückes erklungenen Passage zurück, knüpft daran einen kräftig synkopirten hastig abwärts schreitenden Gang und bereitet dann Schluß und Repetition des ersten Theiles vor. Es ist die später noch häufig sich in den Werken Beethoven's wiederholende Eigenthümlichkeit, sowie dessen unvergleichliche Kunst, so mannigfache, scharf nebeneinander gestellte Gegensätze organisch zu einem Ganzen derart zu vereinigen, daß das letztere wie aus einem Guß erscheint. Die Entwickelung ist nicht so einfach und knapp, wie in dem entsprechenden Satz der F moll-Sonate. Demgemäß wird auch die Durchführung etwas komplizirter und dazu bedeutender als dort. Bevor sie beginnt, ergeht der Tondichter sich in einer mar-

kanten modulatorischen Bewegung, welche durch die der rechten Hand zuertheilte auf- und niederflatternde Figuration noch belebter gemacht ist. Dieser Abschnitt dient dazu, das erste Thema auf überraschende Weise im heiter glänzenden D dur pianissimo erscheinen zu lassen. Nun entspinnt sich zwischen dem Hauptgedanken und einer aus dem synkopirten Gange des ersten Theiles neu entwickelten Gestaltung ein lebhafter Wettkampf, in welchem sich beide Motive gegenseitig die Waage halten, bis das erste derselben endlich den Platz behauptet. Siegreich steigt es von der gewonnenen Höhe in stufenweisen Absätzen hernieder, um auf die bequemste Weise den Wiedereintritt des ersten Theiles vorzubereiten, der dann, wie üblich, mit mannigfachen Modifikationen nochmals durchgenommen wird. Damit ist jedoch das Stück nicht zu Ende. Es folgt noch die durch eine längere, pianistisch wirksame Kadenz eingeführte Coda. Mit Befriedigung schließt der Autor. Überblickt man das Ganze, so bleibt kein Zweifel, daß sich in diesem Musikstück, wie so oft bei Beethoven, ein psychologischer Prozeß abspielt. Das Tongebilde erhält dadurch einen bedeutsamen persönlichen Hintergrund und damit ein erhöhtes Interesse. Es folgt darauf ein Adagio nachdenklichen Charakters mit schön empfundenem und geistvoll behandeltem Mittelsatz. Dann entfaltet sich im „Scherzo" ein sinnreiches, halb heiter, halb ernst geartetes Tonspiel, welches im Trio mit seinen stürmisch auf und niederwogenden Triolengängen überzuschäumen droht Das Finale ist zumeist von liebenswürdig anmuthender Stimmung. Wie die zum blauen Äther sangesfroh sich erhebende Lerche, so steigt das aus einer Kette von Sextaccorden bestehende erste Motiv leichtbeschwingt und jubelnd empor. Dieser Anfang ist für den Grundtypus fast des ganzen Stückes entscheidend. Nur vor dem Eintritt des innig gesangreichen, in gebundenen Accordfolgen dahingleitenden F dur-Motivs mit seiner mehrfach variirten Wiederkehr, geht etwas wie ein Kampf vor sich. Der Schluß spitzt sich zu einem spannenden, echt Beethovenschen Ausgang zu. Unmerklich leitet eine Trillerkette zu A dur. In dieser Tonart, und dann in A moll, setzt der Meister zögernden Tempo's mit einer Reminiscenz an den Hauptgedanken ein, wie wenn er fragen wollte, ob es genug

des Tonspieles sei — worauf er urplötzlich mit überraschender Wendung dem Schluß zueilt, ein Effekt, mit dem Beethoven u. A. auch das Scherzo seiner A dur-Symphonie endet.

Nicht so unmittelbar das Gefühl ansprechend, wie die beiden bereits betrachteten Sonaten des op. 2, ist die mittlere in A dur. Es fehlt ihr keineswegs an feinen und originellen Einzelheiten. Dennoch scheint sie nicht in ganz so glücklicher Stunde empfangen zu sein wie ihre beiden Schwestern. Namentlich lassen die ersten zwei Sätze den ungehemmten, vollen Strom der Empfindung, die bei Beethoven selten nur fehlende Schwunghaftigkeit des Ausdrucks bis zu einem gewissen Grade vermissen: es ist, als ob stellenweise die kühle Reflexion vorgewaltet habe. Vom Scherzo ab mit seinem lieblichen Trio hebt sich die Wirkung; im letzten Satz, dem ohne Frage am meisten zum Mitgenuß einladenden, kommt sie indessen erst zu voller Geltung. Dieses Werk, dessen erstem Allegro einzelne Stellen aus dem 1785 komponirten Klavierquartett einverleibt worden sind, ist weniger ausgezeichnet durch Tiefe als durch Eleganz.

Bei einem Vergleich der drei Sonaten ist leicht zu erkennen, daß sie gänzlich verschieden von einander sind. Jede derselben gehört einem besondern Stimmungsgebiet an. Und doch haben sie wiederum gewisse charakteristische Eigenschaften gemein, die auf ein und dieselbe Entstehungsquelle deuten. Es ist nicht allein die zum Idealen hinstrebende Richtung, das Intensive des Ausdrucks, sondern auch das Vorwalten ganz bestimmter idiomatischer Eigenthümlichkeiten, welche aus der originellen Gefühls- und Empfindungsweise Beethoven's hervorgehen. Dahin gehören rhythmische Verschränkungen, synkopirte Tonfolgen, scharfe Betonungen leichter Takttheile und das hartnäckige Festhalten gewisser Tonphrasen, wie es z. B. in der Coda des Scherzo's der C dur-Sonate (op. 2 Nr. 3) mit dem vom Anfangsmotiv entlehnten u. s. w. geschieht. Dergleichen zum Theil schon von Haydn und Mozart benutzte Ausdrucksmittel erscheinen bei Beethoven in häufigerer und nachdrücklicherer Anwendung,

wie sie denn auch zur Charakteristik seiner Werke, besonders in späterer Zeit, wesentlich mit beitragen.

Nächst seinem Opus 2 schrieb Beethoven an gleichartigen Kompositionen bis zum Jahre 1800 noch die weiterhin zu beleuchtenden Klaviersonaten op. 7, 10, 13 u. 14. Außerdem entstanden während desselben Zeitraums an kleineren derartigen Erzeugnissen auch die beiden zweisätzigen Sonaten op. 49, von denen Nr. 1 spätestens 1799, Nr. 2 aber schon 1796 entstand; ferner das wahrscheinlich dem Jahr 1796 angehörende Bruchstück der C dur-Sonate, welches, durch Ferd. Ries nach Beethovens Tode vollendet, 1830 bei Dunst in Frankfurt erschien, die vierhändige, 1797 erschienene Sonate (op. 6), und das ebenfalls 1797 edirte C dur-Rondo, welches später mit dem 1802 veröffentlichten G dur-Rondo als op. 51, Nr. 1 u. 2, zusammen in einem Heft herausgegeben wurde.

Dazu kommen noch mehrere Variationenwerke. Von denselben gehören dem Jahr 1795 an: 12 Variationen über ein „Menuet à la Vigano" (Nr. 3), 9 Variationen über das Thema „Quant' e più bello" aus Paesiello's Oper „La Molinara" (Nr. 2), gewidmet dem Fürsten Lichnowsky, und 6 Variationen über „Nel cor più non mi sento" aus derselben Oper. Die letztere Arbeit ist eine Gelegenheitskomposition, über welche Wegeler berichtet:

> „Beethoven war mit einer ihm sehr werthen Dame in einer Loge, als eben La Molinara aufgeführt wurde. Bei dem bekannten: Nel Cuor più non mi sento, sagte die Dame, sie habe Variationen über dieses Thema gehabt, sie aber verloren. Beethoven schrieb in der Nacht die 6 Variationen dazu, und schickte sie am andern Morgen der Dame mit der Aufschrift: Variazioni u. s. w. Perdute par la — — ritrovate par Luigi van Beethoven."

Im Jahr 1797 veröffentlichte Beethoven: 12 Variationen über einen russischen Tanz (Nr. 4), der Gräfin Browne gewidmet, so wie 12 Variationen über den Marsch aus „Judas Maccabäus" (Nr. 5) für Klavier und Violoncello, gewidmet der Fürstin Lichnowsky, im Jahr 1798 sodann 6 Variationen über „une fièvre brûlante" aus Gretry's „Richard Löwenherz" (Nr. 7), und 12 Variationen für Klavier und Violoncello (oder Violine) über „Ein Mädchen oder Weibchen"

aus Mozart's „Zauberflöte" (Nr. 6)[1], 6 „leichte" Variationen für Klavier oder Harfe über ein „Air suisse" (Nr. 12) und im Jahr 1799 endlich: 10 Variationen über „La Stessa la Stessima" aus Salieri's „Fallstaff" (Nr. 8), der Gräfin Keglivics gewidmet, 8 Variationen über das Thema „Tändeln und Scherzen" aus Süßmayer's „Solimann II." und 7 Variationen über „Kind, willst du ruhig schlafen" aus Winter's Oper „Das unterbrochene Opferfest". (Nr. 9.)

Überblickt man die lange Reihe der von 1785—1800 entstandenen Werke für Kammer- und Hausmusik, so ergiebt sich, daß Beethoven seine schöpferische Thätigkeit in diesem Gebiete bis dahin hauptsächlich der Klavierkomposition mit und ohne Begleitung verschiedener Instrumente gewidmet hatte. Auffallend ist unter der beträchtlichen Zahl aller dieser Tonschöpfungen das gänzliche Fehlen des Streichquartetts, jener Kunstgattung, welche doch gerade für ihn, den Instrumentalkomponisten von Gottes Gnaden, eine besondere Anziehungskraft haben mußte.

Als Beethoven, wie schon erzählt, im Sommer 1795 Haydn seine drei demselben zugeeigneten Sonaten (op. 2) beim Fürsten Lichnowsky vorspielte, wurde er, so berichtet Wegeler, vom Grafen Appony aufgefordert, „gegen ein bestimmtes Honorar ein Quartett zu komponiren, deren er bisher noch keines geliefert hatte." Einer solchen Anregung bedurfte es nicht, denn Beethoven trug sich zu dem gedachten Zeitpunkt jedenfalls schon mit Quartettideen. Man darf sogar vermuthen, daß er bereits vor seinem Fortgang von Bonn darauf bezügliche Versuche angestellt hatte. Dort waren Mozart's sechs Streichquartette, welche Haydn gewidmet sind, seit 1786 bekannt, und gleichzeitig wird Beethoven manche Quartette des letzteren Meisters im Mastiaux'schen Hause kennen gelernt haben. Wie sollte er da nicht zur Nacheiferung auch in diesem Kunstzweige angeregt worden sein? Freilich hatte er hier kein so leichtes Spiel, wie bei der Klaviersonate und beim Klaviertrio; denn gerade das Streichquartett war durch Haydn und Mozart bereits zu hoher Blüthe gebracht worden, und diese Gattung bot ohnehin besondere Schwierigkeiten. Mozart bezeichnete seine vorhin erwähnten Streichquartette als „die Frucht einer langen, mühevollen Arbeit und

[1] Diese Variationen sind als op. 66 bezeichnet, wie es scheint, nicht von Beethoven.

während einer Frist von mehreren Jahren allmälig entstanden," wobei zu bemerken ist, daß er auf der Höhe voller Meisterschaft stand, als er sie komponirte. Um wie viel mehr Zeit wird Beethoven bei seiner langsamen und bedächtigen Gestaltungsweise zur Komposition der ersten sechs Quartette (op. 18) gebraucht haben! Dies Alles erwogen, kann es nicht Wunder nehmen, wenn das Jahr 1801 herankam, ehe sie zum Druck vollständig bereit waren.

Unterdessen vollendete und veröffentlichte Beethoven im Anschluß an sein Trio (op. 3) und gewissermaßen als Vorläufer seiner Streichquartette einige Terzetten für Violine, Bratsche und Violoncello. Hier kommt zunächst seine Serenade (op. 8) in Betracht, welche im Herbst 1797 erschien. Dieses Musikstück ist sowohl bezüglich der Form als des Inhalts nach Art der im vorigen Jahrhundert beliebt gewesenen Serenaden, Divertimento's und Kassationen gedacht. Meisthin bestanden dieselben aus sechs Theilen, unter denen sich gewöhnlich zwei Menuette nebst Trio und zwei Sätze im langsamen Tempo befanden. Für den einen der beiden letzteren wurde nicht selten die Variationenform gewählt. So hat es auch Beethoven bei seiner Serenadenkomposition gehalten. Die Bestimmung der Serenaden, Divertimento's und Kassationen war, bei Ständchen, so wie bei Nacht- und Tafelmusiken gebraucht zu werden. Haydn und Mozart (anderer damaliger Tonsetzer nicht zu gedenken) lieferten viel derartige Erzeugnisse, je nachdem das Bedürfniß es erforderte. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts war die Zeit dieser Produktionen ziemlich vorüber. Der schöne Luxus des österreichischen Adels, sich Privatkapellen zu halten, hatte nahezu aufgehört, und damit zur Hauptsache auch die Anregung, für das Amüsement der Herrschaften durch dergleichen Unterhaltungen zu sorgen. Beethoven war ohnehin wenig geneigt, für solche Zwecke thätig zu sein, und da von einer besonderen Veranlassung zur Komposition seiner Serenade nichts bekannt geworden ist, so darf man annehmen, daß er sie schrieb, um einer spontanen künstlerischen Stimmung Ausdruck zu geben. Dem entspricht auch vollständig die Beschaffenheit dieser Arbeit. Sie ist keineswegs eine flüchtig hingeworfene Gelegenheitskomposition, sondern ein fein ausgeführtes Genrebild, eine idealisirte Serenade,

wenn man will. Zu einer Vertiefung des musikalischen Ausdrucks war hier keine Veranlassung geboten, daher denn auch die Anwendung strengerer kontrapunktischer Formen vermieden ist. Den Schwerpunkt dieser Schöpfungen bildet ein gemüthlicher Humor. Drei lustige Kameraden ziehen miteinander unter den Klängen eines heiteren Marsches aus, um einer Schönen ihre Huldigung darzubringen. Vor ihrem Fenster angelangt, zeigen sie, mit einander konzertirend, wie es auch in der älteren Serenade üblich war, ihre Künste, wobei sie, durch einen unvorhergesehenen Zwischenfall aufgestört, nicht versäumen, ihren Gefühlen Ausdruck zu geben. Nachdem das kleine Abenteuer glücklich abgelaufen, ziehen sie, nicht ohne rührenden Abschied von dem Gegenstande ihrer Verehrung zu nehmen, unter den Klängen des Anfangsmarsches wieder vergnüglich heimwärts. Man wird dieser Musik keinen Zwang und dem Meister kein Unrecht anthun, wenn man annimmt, daß bei Abfassung derselben die angedeutete, oder doch eine ähnliche Vorstellungsreihe obgewaltet hat. Hiervon abgesehen bietet Beethoven in seiner Serenade eine ebenso liebenswerthe als geistreiche Musik dar, hinreichend, um sich auch ohne jede Nebenvorstellung daran zu erfreuen und zu ergötzen. Das Werk enthält sieben Stücke, von denen das letzte allerdings nur die einfache Wiederholung des ersten ist. Auf dieses folgen: Adagio, Menuett nebst Trio, Adagio und Scherzo (in zweimaliger Wiederholung), Allegretto alla Pollacca, und Andante con Variazioni. Alle diese Sätze sind von knappem Zuschnitt und einfach übersichtlicher Gliederung. Die thematische Erfindung ist in den mittleren fünf Stücken vorwiegend gesanglich, die Entwickelung der einzelnen Partien, tiefere Ideenkombinationen gänzlich ausschließend, von leichtem, bequemen Fluß, so wie von anmuthigem, äußerst ansprechendem Wesen. Das Ganze macht den Eindruck eines jovialen, lebenswahr empfundenen Ergusses. Alle drei Stimmen sind nahezu gleichberechtigt behandelt, indem sie wechselsweise die Führung des Gedankenganges übernehmen. Die Gesammtwirkung ist eine wohl- und theilweise auch vollklingende. Beethoven bewirkt dies durch einsichtsvoll gewählte Tonlagen und klangreiche Passagen, durch Arpeggio's und Doppelgriffe sowie durch Accorde in den einzelnen Instrumenten.

Selbst die Begleitungsfiguren sind vortheilhaft bedacht. Alles dies beruht auf genauer, gründlicher Kenntniß der betheiligten Tonwerkzeuge sowie ihrer Leistungsfähigkeit. Ihre Behandlung ist nicht allein durchaus sachgemäß, sondern auch effektvoll. Wie lohnend indessen die den drei Spielern gestellte Aufgabe ist, — sie müssen fein geschult sein, um die vom Autor beabsichtigte Wirkung zu erreichen.

Dies letztere gilt in noch höherem Grade von einer zweiten dreistimmigen Serenade, welche höchst wahrscheinlich derselben Zeit angehört, obwohl Beethoven sie erst im Jahr 1802 als op. 25 veröffentlichte. Sie ist für Flöte, Violine und Bratsche gesetzt und hat folgende Sätze: Entrata (marschartig), Menuet mit zwei Trio's, Allegro molto, Andante con Variazioni, Allegro scherzando und Allegro vivace mit einleitendem kurzen Adagio. Das Ganze erscheint wie ein aus zarten Fäden gesponnenes Tongewebe, welches die subtilste Behandlung erfordert. Die Zusammenstellung der Instrumente entspricht hier im Grunde mehr dem Serenadencharakter als in dem eben betrachteten Werk, ist aber weniger ergiebig hinsichtlich der Klangwirkung. Einmal wird dadurch, daß an Stelle des Violoncello's die zum Baßinstrument wenig geeignete Bratsche tritt, der Tonumfang nach der Tiefe zu um eine volle Oktave verkürzt. Dann aber entsteht auch durch die Mitwirkung der Flöte ein fühlbarer Ausfall an Doppelgriffen und Accorden. Vergegenwärtigt man sich die daraus für den Komponisten entstandenen Schwierigkeiten, so ist es zu bewundern, was Beethoven in diesem Falle mit kleinen Mitteln geleistet hat. Trotz aller Hemmnisse stellte er ein ebenso feinsinniges als humorvoll erheiterndes Tonbild hin. Von dieser Flötenserenade existirt ein Arrangement für Klavier und Flöte oder Violine, welches als op. 41 erschien. Ob und in wie weit Beethoven daran betheiligt war, ist unbekannt.

Eine höhere Bedeutung haben die dem gediegensten Kammermusikstil angehörenden, im Jahr 1798 herausgegebenen und dem russischen Grafen Browne gewidmeten drei Streichtrio's op. 9. Sie lassen auf den ersten Blick die großen Fortschritte erkennen, welche Beethoven's Gestaltungsvermögen seit seinem opus 3 infolge der bei Albrechtsberger betriebenen

theoretischen Studien gemacht hatte. Der Ausdruck ist nicht nur gedrungener und schlagfertiger, sondern auch kunst- und damit gehaltvoller geworden. Die Motive haben an Charakteristik gewonnen, und die der Sonatenform bei weitem mehr als in jenem sechs Jahre vorher entstandenen Werk entsprechende Durchführung der Themen stellt deren entwickelungsfähige Beschaffenheit in ein schärferes Licht. Am entschiedensten treten alle diese Vorzüge in dem C moll-Trio (Nr. 3) hervor. Es ist bezüglich des Kombinatorischen reicher bedacht und athmet auch mehr Beethoven'schen Geist als die beiden anderen vorangestellten Terzette. Diese sind vorwiegend heiterer Stimmung. Nur in einzelnen Momenten, inmitten der fröhlichsten Laune kommt der sinnende Ernst Beethoven's zum Durchbruch. So z. B. in dem für die Darstellung heikelen Finale des G dur-Trio's (Nr. 1), wo mit überraschendem Tonfall von D- nach B dur folgender Gedanke:



wie eine bedeutsame Mahnung auftritt. Dergleichen weit ausgespannte Tonfolgen gehören mit zu jenen Besonderheiten, welche für Beet-

hoven bezeichnend sind. Ähnliches findet sich auch im ersten Satz des C moll-Trio's (Nr. 3), dessen Grundton eine bis zur Heftigkeit gesteigerte Energie mit der Färbung des weiterhin noch stärker hervortretenden finster Dämonischen ist.

In klanglicher Beziehung gewähren die Streichtrio's (op. 9) das Mögliche. Häufig lassen sie vergessen, daß nur drei Instrumente miteinander thätig sind. Dies ist um so bemerkenswerther, als hier ein wesentlich anderer Standpunkt eingenommen wird wie in der D dur-Serenade (op. 8). Während dort eine der gewählten Aufgabe entsprechende freiere, ungebundenere Schreibart zur Anwendung kommt, legt Beethoven sich in den so eben betrachteten Werken die Fessel kunstvoller Arbeit unter Berücksichtigung selbstständiger Stimmenführung auf. In solchem Betracht gehören sie nicht minder zu den schönsten Beethoven'schen Schöpfungen jener Zeit wie hinsichtlich der Erfindung und gesammten Bildweise. Beethoven selbst bezeichnete sie als die besten seiner bis dahin geschriebenen Werke.

Die Kräftigung, welche Beethoven's Gestaltungsvermögen durch diese Kompositionen erfuhr, mußte für seine demnächst ernstlich in Angriff genommenen 6 Streichquartette (op. 18)[1]) gewinnreich werden. Ihre Vollendung, welche zu Ende des Jahres 1800 erfolgte, machte ihm indessen nicht wenig zu schaffen. Dies geht unzweifelhaft aus einer brieflichen Äußerung Beethoven's hervor. Während der Jahre 1798 bis 1799 hielt sich in Wien der Kurländer Karl Amenda auf. Derselbe machte bald Beethoven's Bekanntschaft, dessen Zuneigung er sich in solchem Grade erwarb, daß der Meister ihn bei seiner Abreise nach der nordischen Heimath mit einem seiner Streichquartette beschenkte, welches ihm damals jedenfalls als eine endgiltig abgeschlossene Arbeit erschien. Am 1. Juni 1801, während die Quartette op. 18 im Druck begriffen waren, schrieb er aber dem fernen Freunde: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst."

---

[1]) Sie wurden dem Fürsten Lobkowitz gewidmet.

Beethoven fühlte sich also veranlaßt, die seinem Freunde verehrte Komposition nach dessen Abreise noch einer theilweisen Umarbeitung zu unterziehen, und dasselbe wird mehr oder minder auch mit einzelnen Sätzen der anderen fünf Quartette des op. 18 der Fall gewesen sein.[1]) Die Annahme liegt nahe, daß es geschah, nachdem er die fraglichen Werke wiederholt gehört, und dann mit einsichtigen Kunstgenossen über die vorzunehmenden Verbesserungen seine Gedanken ausgetauscht hatte. Zu diesen Persönlichkeiten gehörte in erster Linie der Wiener Tonsetzer Emanuel Aloys Förster, geb. 1757 zu Neurath in österreichisch Schlesien, in dessen Hause um jene Zeit fleißig Quartett gespielt wurde. Beethoven, der häufig Theil an diesen musikalischen Unterhaltungen nahm, trat zu dem Gastgeber in ein näheres freundschaftliches Verhältniß, und besuchte ihn auch öfters Abends. Meisthin wurden dann Gespräche über Gegenstände der Tonsetzkunst geführt. Da Förster ein tüchtiger Theoretiker, und überdies in Behandlung des Streichquartetts[2]) erfahren war, so wird Beethoven manchen guten Wink in Betreff dieser Kompositionsgattung von ihm empfangen haben. Daß er aber nach Thayer's Meinung[3]) bei Förster „die Quartettcomposition studirte", ist nicht glaublich. Ein Künstler, der bereits Werke wie die Streichtrio's op. 9 geschrieben hatte, bedurfte dessen nicht mehr, ganz abgesehen davon, daß für jene Annahme keine überzeugenden Beweise vorhanden sind. Wenn Beethoven „in späteren Jahren Förster als seinen alten Meister Schülern empfahl", so ist dahinter schwerlich mehr zu suchen als eine Achtungsbezeigung gegen den älteren, ihm befreundeten Kunstgenossen. Wollte man jedoch daraus auf ein Verhältniß von Lehrer und Schüler schließen, dann könnte die Frage berechtigt erscheinen, unter wessen Leitung Beethoven

[1]) In der „Zweiten Beethoveniana" bemerkt Nottebohm S. 62: „Mit Sicherheit läßt sich nur so viel sagen, daß gleichzeitig am Scherzo des ersten Quartetts und am ersten Satz der Sonate op. 22 gearbeitet wurde, daß während der Arbeit zum letzten Satz des zweiten Quartetts die Variationen für Klavier in G dur, während der Arbeit zum letzten Satz des sechsten Quartetts das Rondo der Sonate op. 22 angefangen wurden. Vermuthlich gehört ein Theil der Skizzen dem Jahr 1799, ein anderer dem Jahre 1800 an."

[2]) Von Förster's zahlreichen Kammermusikwerken ist nichts auf die Nachwelt gekommen. Wer seine von Routine zeugenden, aber geistig unbedeutenden Streichquartette kennt, wird dies begreiflich finden.

[3]) Beethovenbiographie II, 113.

die Symphoniekomposition „studirt" habe, mit welcher er um jene Zeit gleichfalls eifrig beschäftigt war. Hier dienten ihm offenbar die entsprechenden Werke Haydn's und Mozart's zur Richtschnur. Bessere Muster konnte er auch für das Streichquartett nicht finden. Setzte er sich doch auch eigenhändig ein Haydn'sches Quartett in Partitur, um daraus zu lernen, und das gleiche Verfahren empfahl er Czerny's Vater für dessen Sohn.

Um die Stellung, welche Beethoven Anfangs als Quartettkomponist einnahm, richtig zu würdigen, ist es nothwendig, einen Rückblick auf die historische Entwickelung dieser Kunstgattung zu werfen. Die weitverbreitete Ansicht, das Streichquartett sei durch Haydn geschaffen worden, bedarf einer Einschränkung, denn es existirte, ebenso wie das Streichtrio, dem Grundschema nach schon im 17. Jahrhundert. Namentlich von der Mitte desselben ab wurden beide Arten in Italien bereits mit großer Hingebung gepflegt, obwohl nicht unter den obigen Namen, sondern als „Sonata". Dieser Terminus ging im Laufe des 18. Jahrhunderts ausschließlich auf die Klaviersonate mit und ohne Begleitung eines zweiten Instrumentes über, während für alle sonstigen, der Form nach gleichartigen Tongebilde zu drei und mehr Stimmen die Benennung im Hinblick auf die Zahl der miteinander vereinigten Tonwerkzeuge erfolgte. Demgemäß wurde ein auf der Sonatenform basirendes Musikstück zu 3 Stimmen als Trio oder Terzett, eines zu 4 oder 5 Stimmen als Quartett und Quintett u. s. w. bezeichnet. Doch versahen Phil. Emanuel Bach und Haydn ihre Klaviertrio's, theilweise wenigstens, noch mit der Bezeichnung „Sonate".

Die drei- und vierstimmige Sonatenkomposition bestand, ebenso wie die zweistimmige, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrentheils aus drei bis vier selbstständigen Sätzen, bei denen fast immer auf eine Abwechselung von Tonstücken in langsamer und schneller Bewegung, (Adagio und Allegro), so wie häufig auch schon auf das Alterniren der Taktarten Bedacht genommen wurde. Dagegen standen sämmtliche Stücke einer „Sonata", seltene Ausnahmen abgerechnet, in einer und derselben Tonart.

Alle diese Kompositionen erscheinen uns heute mehr oder weniger wie Studienarbeiten, bei denen es hauptsächlich auf die allmälige Ver-

besserung und Ausgestaltung des Formellen abgesehen war. Da der musikalische Gehalt in ihnen fast durchgängig nur ein geringer ist, so wurden sie schnell vom Strom der Zeit hinweggeschwemmt. Eine Erscheinung verdrängte die andere, und nachdem deutsche Meister sich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Instrumentalkomposition bemächtigt hatten, und Besseres, Bedeutenderes darin boten als die italienischen Tonsetzer, an deren Erzeugnisse man angeknüpft hatte, geriethen die letzteren sehr bald in vollständige Vergessenheit. Dieser Umstand erklärt es, daß die Kenntniß von dem Entwickelungsgange des höher stilisirten Instrumentalsatzes im 17. Jahrhundert keine allgemein verbreitete ist, so wie, daß Haydn häufig noch als „Erfinder" des Streichquartetts betrachtet wird. Sein unvergängliches Verdienst um diese Kunstgattung beruht darin, dieselbe durch feinsinnige Ausbildung des Detail, sowie durch Einverleibung eines schöngeistigen Inhalts in eine höhere Sphäre gehoben zu haben. Mit einem Theil seiner zahlreichen Streichquartette stellte er organisch gegliederte Musterwerke hin, die sich durch geistreiche Behandlung und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks weit über alles vorher Dagewesene erhoben.

Die von Haydn in Betreff des Streichquartetts befolgte weisheitsvolle künstlerische Ökonomie wurde für Mozart maßgebend, welcher willig anerkannte, von Haydn gelernt zu haben, „wie man Quartette schreiben müsse". Beethoven nahm sich beide Meister zum Vorbild. Der Gestaltungsweise nach lassen seine sechs ersten Quartette im Vergleich zu den besten gleichartigen Werken Haydn's und Mozart's einen wesentlichen Unterschied nicht erkennen. Im Ausdruck dagegen blickt theilweise schon Beethoven's nach größerer Vertiefung strebender Genius durch. So in der, das Finale des B dur-Quartetts (Nr. 6) einleitenden „malinconia", dann aber auch in dem Adagio des F dur- so wie in den Hauptsätzen des C moll-Quartetts (Nr. 1 und 4). Diese beiden Tonschöpfungen erscheinen überhaupt als die eigenthümlicheren und bedeutenderen der ganzen Sammlung, wie sehr sich auch die anderen vier durch ihr feinsinnig reizvolles, für den Genuß ergiebiges Wesen hervorthun.

Das F dur-Quartett nimmt unsere Aufmerksamkeit noch durch einen besonderen Umstand in Anspruch. Er bezieht sich auf die geistvolle

Verwerthung des scheinbar wenig belangreichen Thema's für den Auf- und Ausbau des ganzen ersten Satzes. Bemerkenswerth erscheint es, daß dieses aus einem Doppelschlage mit hinzugefügter Schlußnote bestehende Motiv unsern Meister mehrfach in seiner ersten schöpferischen Periode beschäftigt hat. Nachweislich kommt es schon im zweiten Thema so wie in der Durchführung des ersten Satzes seines Streichtrio's (op. 3) vor.[1]) Auch in dem Adagio dieser Komposition tritt es auf, welches gleich so beginnt:

Demnächst begegnet uns dieser Gedanke mehrfach im ersten Satz des G dur-Trio's (op. 9). Diese Beispiele zeigen, daß Beethoven, der bei seinem reichen schöpferischen Vermögen um die Erfindung neuer Ideen nicht verlegen war, eine Genugthuung darin suchte und fand, ein und dasselbe Motiv auf mannichfache Weise und in verschiedenem Sinne zu gebrauchen.

Kehren wir zu dem F dur-Quartett zurück. Das oben notirte Motiv des ersten Stückes zieht sich mehrentheils in der ursprünglichen Gestalt, dann aber auch bruchstückweise, wie ein rother Faden durch den ganzen Satz, bald in der Oberstimme, bald im Baß, und bald wiederum in den Mittelstimmen erscheinend, und Alles innerlich zusammenhaltend. Nur in dem kurzen, schnell vorübergehenden Seitensatz fehlt es. Ein so konsequentes Festhalten des Grundgedankens, ohne in Spielerei oder Monotonie zu verfallen, und ohne den Hörer zu ermüden, bekundet eine Zeugungs- und Gestaltungskraft seltenster Art. Diese bei andern Meistern in so hohem Grade nicht vorhandene Fähigkeit, aus einer kurzen, gleichsam elementaren Tonphrase im, so zu sagen, dialektischen Prozeß ganze Musikstücke von wechselreichstem Ausdruck hervorgehen zu lassen, ist eine Besonderheit der Beethoven'schen Kunst. Als bemerkenswerthe Beispiele dafür können außer dem eben erwähnten Musikstück u. A. die ersten Sätze der C moll-Symphonie und des F moll-Quartetts (op. 95) dienen. Ihr wunderwürdiger

[1]) Vergl. S. 98.

Organismus erinnert an die aus der einfachen Zelle sich entwickelnde Pflanze mit ihren Zweigen, Blättern und Blüthen.

Ein echt Beethoven'sches Musikstück ist der zweite Satz (Adagio affettuoso ed appassionato) des F dur-Quartetts. Als der Meister dasselbe seinem Freunde Amenda während dessen Aufenthalt in Wien vorspielte, fragte er ihn, was er sich wohl dabei gedacht haben könne. Amenda erwiederte, die Musik habe ihm den „Abschied zweier Liebenden geschildert", worauf Beethoven bemerkte, daß er dabei die Scene im Grabgewölbe aus „Romeo und Julia" im Sinne gehabt. Eine für die Schlußtakte dieses Adagio's von Beethoven notirte, aber verworfene Skizze mit der Überschrift: „les derniers soupirs" läßt Amenda's Mittheilung glaubwürdig erscheinen.[1]) Der Grundzug des Satzes erweist sich als eine bis zum schmerzlichen Aufschrei gesteigerte Schwermuth, die ihren Gegensatz in den mild versöhnenden Dur-Partien findet. Diese Kontraste — sie treten häufig in Beethoven's Musik auf — sind in meisterhafter Durcheinanderwebung so menschlich wahr und tief empfunden, daß das Gemüth unwiderstehlich davon ergriffen und beherrscht wird. Wir denken bei solcher Musik nicht mehr an die Mittel, durch welche das Kunstwerk zur Erscheinung kommt, sondern lassen unsere Seele hingebend von der Macht der Töne überschauern — der höchste Triumph, den die Kunst feiern kann.

Nach diesem inhaltsschweren Adagio wendet der Meister sich wieder zur Tagseite des Lebens zurück. Zu dem frohsinnigen, nur vorübergehend getrübten Finale leitet das in leichtem, graziösem Tonspiel hinfließende Scherzo mit seinem schwungvollen, in kühnen Modulationen und Figurationen sich bewegende Trio hinüber.

Als Gegenstück zum F dur-Quartett kann das vierte Quartett (C moll) betrachtet werden, welches in den Hauptsätzen überwiegend Ernstes, Leidenschaftliches darstellt, während das an Stelle des Adagio's eingefügte „Andante scherzoso quasi Allegretto" — es erinnert in mancher Beziehung an das Andante der ersten Symphonie des Meisters — durch zierliche Anmuth gekennzeichnet ist. Ein besonderes künst-

---

[1]) Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 485.

lerisches Interesse gewährt dieses Musikstück durch die geschmackvolle, mit spielender Leichtigkeit gehandhabte Anwendung des dreifachen Kontrapunktes. Seinem Ausdruck nach bildet es das Widerspiel der übrigen Theile des Quartetts, die in Betreff ihres feurig inspirirten Schwunges zu den wirksamsten Tongebilden des Opus 18 gehören.

Wenn aus der Gesammtreihe dieser sechs Quartette das erste und vierte hervorgehoben wurde, so geschah es, weil diese beiden Schöpfungen am meisten den Geist ihres Urhebers athmen. Sonsthin betrachtet, dürfte ihnen dagegen kaum ein Vorzug vor den andern zuzuerkennen sein. Jedes dieser Quartette hat in bestimmter Ausprägung seine eigene Physiognomie, einem jeden liegt eine andere Gefühlstonart zu Grunde, und dem entsprechend zeigen auch die Motive und deren Durcharbeitung große Verschiedenheit, so daß sie alle ihre eigenen Reize besitzen. Dennoch ist nicht zu übersehen, daß Nr. 2.[1]) 3. 5 und 6 mehr Anmuthiges, Liebliches und Gemüthvolles als geistig Hervorragendes darbieten. Eine Ausnahme davon macht die schon erwähnte Enleitung zum Finale des B dur-Quartetts. Sie ist das daguerrotypartige Abbild einer bereits im Mittelsatze des Adagio's dieses Werkes durchschimmernden schwermüthig grüblerischen Stimmung, die im auffallenden Kontrast zu dem unmittelbar vorhergehenden übermüthig kaprizíösen Scherzo steht. „Die Extreme berühren sich", sagt ein bekanntes Wort, und hier geschieht es. Der neckisch ausgelassene Ton des Scherzo's schlägt jäh' in Trübsinn um, wie es sich bei sensibeln Naturen so leicht ereignet. Von schwarzen Gedanken beschlichen, schreckt das Gemüth des Tondichters bald auf, bald versinkt es wieder in stilles Hinbrüten. Doch schnell befreit es sich von dem peinigenden Druck dieses Zustandes in dem unmittelbar anschließenden „Allegretto quasi Allegro". Plötzlich aber gegen Schluß des Stückes sucht sich noch einmal jene unheimliche „Malinconia" vorzudrängen, indessen nur für einige Augenblicke. Sie vermag nicht mehr Platz zu greifen. Der Frohsinn siegt, und unter seinen Klängen endet der Satz im be-

[1]) Dies Quartett „ist von den 6 Quartetten op. 18 der Entstehung, d. h. den ersten Entwürfen nach das dritte, das in B dur (Nr. 6) entweder das fünfte oder sechste." S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana", S. 383.

schleunigten Tempo — ein Ausgang, der so recht nach Beethoven's Art ist. Von diesem Quartette, gleichwie von dem ersten (F dur) wurden einzelne Theile erst im Jahr 1800 komponirt.

Die formelle Anordnung der Quartette (op. 18) ist, wie bei Haydn und Mozart die viersätzige. Doch bewirkte Beethoven auch in ihnen, wie in den Klaviertrio's (op. 1), in den Klaviersonaten (op. 2) und in den Streichtrio's (op. 9), obwohl nicht ein für alle Mal, eine Modifikation durch Einfügung des Scherzo's an Stelle des Menuetts. Zu einer Anmerkung fordert noch das Adagio des G dur-Quartetts (Nr. 2) auf. Dieses Musikstück bricht nach dem 25. Takt ab, um einem zweitheiligen Allegrosätzchen zu weichen, welches sich aus der Schlußphrase des Vorhergegangenen entwickelt, worauf dann wieder das erste langsame Tempo mit melismatischen Veränderungen folgt. In Mozart's Streichquartetten giebt es kein Beispiel für eine derartige Lizenz, wohl aber in den Kammermusikwerken Haydn's, der sich keineswegs immer so streng an den Schematismus der Sonatenform band, wie sein großer Zeitgenosse, und auch in dieser Beziehung Berührungspunkte mit Beethoven hat.

Mit seinen sechs soeben betrachteten Streichquartetten, von denen Nr. 3 (D dur) zuerst vollendet wurde,[1]) zeigte Beethoven, was er auch in jener durch Haydn und Mozart bereits hochentwickelten Kunstgattung zu leisten vermochte, die in gewissem Sinne als die schwierigste zu betrachten ist. Hier lassen sich nicht, wie in der Orchesterkomposition, unzureichende Erfindung, sowie Mangel an Phantasie und Gestaltungskraft durch schmeichelnde Klangkombinationen oder Instrumentaleffekte verdecken. Ohne hervorragende schöpferische Begabung ist im Streichquartett und seinen Abarten, dem Streich-Trio, Streich-Quintett u. s. w., nichts von Belang zu erreichen. Beethovens eminenter Geist aber war dazu berufen, nicht allein den herrlichen Leistungen seiner beiden großen Vorgänger in diesem Gebiet Ebenbürtiges hinzuzufügen, sondern auch über dieselben hinauszugehen. Welche Bahnen er weiterhin speziell in

[1]) Nach diesem Quartett wurden zunächst Nr. 1 (F dur), dann Nr. 2 (G dur) und hierauf Nr. 5 (A dur) komponirt, wie Nottebohm behauptet. In Betreff des 4. und 6. Quartetts von op. 18 getraut er sich nicht die Zeit der Entstehung zu bestimmen.

Bezug auf das Streichquartett einschlug, wie er es nach Form und Inhalt auf ungeahnte Weise erweiterte und vertiefte, werden wir später sehen.

Im Anschluß an die 6 ersten Streichquartette komponirte Beethoven sein Streichquintett (op. 29, C dur), welches 1801 druckfertig war, aber erst im Dezember des folgenden Jahres bei Breitkopf und Härtel erschien. Ziemlich gleichzeitig veranstaltete auch Artaria in Wien eine unrechtmäßige Ausgabe des Werkes, was Beethoven zu einer am 22. Januar 1803 veröffentlichten Erklärung veranlaßte, in welcher gesagt war, daß er keinen Antheil an dieser „höchst fehlerhaften, unrichtigen und für den Spieler ganz unbrauchbaren" Publikation habe. Zugleich beauftragte er seinen Schüler Ries, die ersten 50 bereits gedruckten Exemplare der Pseudo-Ausgabe derart mit Tinte zu korrigiren und mehrere Linien so zu durchstreichen, daß es unmöglich sei, davon etwas zu gebrauchen oder zu verkaufen. Was Ries vom Einschmelzen der Platten erzählt, hat sich als unzutreffend erwiesen. Diese Platten gingen vielmehr von Artaria an Mollo über. Beethoven, der Anfangs geglaubt hatte, daß der letztgenannte Verleger mit bei der Sache betheiligt gewesen war, erließ unterm 31. März 1804 eine zweite Erklärung, in welcher er seine irrige Voraussetzung wiederrief. Thatsächlich verkaufte Mollo die von Artaria erworbene Ausgabe infolge eines Übereinkommens mit Beethoven neben der Härtel'schen weiter, und zwar noch bis zum Jahr 1828.

Zu diesem dem Grafen Fries gewidmeten Werk, dem einzigen vom Meister geschriebenen Originalquintett für Streichinstrumente, gab zweifelsohne Mozart's C dur-Quintett den Impuls. Beide Musikstücke sind auch in Betreff der Stimmung einigermaßen miteinander verwandt. Abgesehen hiervon aber verfährt Beethoven beim Aufbau seiner Komposition ganz selbstständig. Das erste Allegro hat bei straffer Haltung etwas Temperirtes, und fesselt vorzugsweise durch das rein Musikalische der Gestaltung, die sich hier gleichwie in den folgenden Sätzen als eine höchst meisterhafte erweist. Im Adagio kommt wohlthuende Wärme hinzu. Es enthält eine reiche Fülle innig empfundener Gedanken, die unter Anwendung feinster thematischer und kontrapunktischer Arbeit in schöner, folgerichtiger Entwickelung vorgebracht

werden. Der Grundton ist ein weicher, träumerischer, doch fehlt es nicht an kräftigen Gegensätzen.

Auf das lebendig bewegte Scherzo folgt zum Schluß ein temperamentvolles Presto-Finale. Dasselbe weicht im Verlaufe des zweiten Theiles merklich von der gewohnten Formgebung ab. Nach der anziehenden Durchführung nämlich, in welcher auf originelle Weise der dreifache Kontrapunkt angewandt ist, folgt ein kurzes „Andante con moto e scherzoso" von melodisch-deklamatorischem Charakter, welches sich wie ein zwischen den Instrumenten geführtes launiges Frage- und Antwortspiel ausnimmt. Gegen Ende des Stückes wird es nochmals eingeschoben, und in beiden Fällen führt ein Trugschluß auf sinnreiche Art zum ersten Thema zurück. Formell betrachtet, findet sich Ähnliches gleichfalls im ersten Satz von Mozart's D dur-Quintett für Streichinstrumente, und auch im Finale des Haydn'schen C dur-Quartetts (op. 54. Nr. 1) kommt schon etwas Derartiges vor.

Die bis dahin betrachteten Klavier- und Kammermusikwerke, welche heute noch durch ihr jugendfrisches, reizvolles Wesen den unbefangenen Sinn erfreuen, fanden mit wenigen Ausnahmen bald nach ihrer Veröffentlichung bei vielen Musikfreunden große, ja theilweise enthusiastische Anerkennung. Anders stand ihnen Derjenige gegenüber, welcher sie geschaffen. Kurz vor dem Erscheinen der beiden Klaviersonaten op. 31, also etwa im Jahre 1802, äußerte Beethoven gegen seinen Freund und Violinlehrer Krumpholz: „Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden; von nun an will ich einen neuen Weg betreten."

Wer sich eine Vorstellung von den hochfliegenden Plänen machen kann, welche Beethoven damals mit sich herumtrug — schon war er in Gedanken mit der heroischen Symphonie beschäftigt — wird diesen Ausspruch verstehen. Beethoven hatte seither zur Hauptsache im Anschluß an die Meisterwerke Haydn's und Mozart's geschaffen, hatte sich an ihnen gekräftigt und die Kunstmittel beherrschen gelernt. Was er der Welt dargeboten, war musikalisch bedeutungsvoll und schön, doch aber dem Inhalt nach noch nicht durchaus selbstständig und eigenartig. Nun, im Gefühl erworbener Meisterschaft verlangte es ihn danach, ganz seinem Genius zu folgen, sein Inneres in voller Rein-

heit durch die Tonsprache zu offenbaren. Und als er durch Thaten bewiesen hatte, daß es ihm gelungen, durfte er wohl mit einigem Recht ungehalten sein, wenn man sich, anstatt ihm auf den höheren, aus eigener Kraft errungenen Standpunkt zu folgen, in Lobpreisungen über das früher von ihm Gegebene erging, was für ihn abgethan, und bis zu einem gewissen Grade interesselos geworden war. „Sein Septett konnte er nicht leiden und ärgerte sich über den allgemeinen Beifall, den es erhielt", berichtete Czerny. Und als ihm Neate[1]) im Jahr 1815 mittheilte, daß dieses Werk, von welchem er in noch späterer Zeit sagte, es sei natürliches Gefühl darin, aber wenig Kunst, in England in hohem Grade bewundert würde, erging er sich in der abfälligsten Weise über dasselbe, natürlich — weil ihn damals „ganz andere Dinge" erfüllten und beschäftigten. Es ist daher ganz begreiflich, daß Beethoven sich ungehalten zeigte, wenn ihm zugemuthet wurde, zu einem für ihn längst absolvirten Standpunkte zurückzukehren. Ein Beispiel dazu liefert die Abfertigung des englischen Generalmajors Alexander Kyd, welcher im September 1816 von Ostindien nach Wien gekommen war, um für seine durch das tropische Klima erzeugten körperlichen Leiden Rath und Hilfe bei Dr. Malfatti zu suchen. Im Auftrage der Londoner Philharm. Gesellschaft ersuchte er Beethoven, gegen das Honorar von 200 Dukaten eine Symphonie, ähnlich seiner ersten oder zweiten, zu komponiren. Beethoven, der sich um diese Zeit bereits mit den ersten Ideen zur 9. Symphonie trug, fühlte sich durch dies Ansinnen verletzt und wies den Antrag mit Entrüstung ab.

Beethoven gehörte nicht zu jenen Künstlernaturen, die mit Behagen und Selbstgefälligkeit auf den zurückgelegten Weg blicken. Sein unaufhaltsam vordringender Geist trieb ihn vorwärts. Er wollte und konnte sich nicht wiederholen; immerdar fühlte er die Nothwendigkeit, neue Gesichtskreise, neue Perspektiven zu erschließen, und wenn er auf der Höhe seines Schaffens einmal in Stunden körperlicher Abspannung und geistiger Ermattung etwas weniger Bedeutendes schrieb, so waren es Stücke in kleineren Formen, oder es handelte sich um Gelegenheitskompositionen. Sonst war für ihn nur noch das Gebot seines Genius bestimmend.

[1]) S. denselben im 10. Abschnitt d. Bl.

Deutliche Spuren von dem Streben, einen „neuen Weg“ zu betreten, läßt schon die im Jahre 1797 veröffentlichte Klaviersonate (op. 7)[1]) erkennen. Ein eigenthümliches Treiben und Drängen spricht aus dem ersten Satz derselben, als ob es gelte, die Hülle des Keimes zu sprengen, welcher die Tonkunst zu neuem Leben erwecken sollte. Wie lebhaft beschwingt ist der durch hornrufartige Klänge eingeleitete Anfang, wie innig sehnsuchtsvoll das Mittelmotiv empfunden! Und wie leuchten hier und da schon die Beethoven eigenen Zauber der Romantik mit dem Verlangen nach tondichterischem Ausdruck auf! Ja, das war der „Weg“, welchen der Meister suchte, um zu vollbringen, was ein Gott ihm geheißen.

Auch das „Largo con grand' espressione“ schlägt Töne an, wie man sie in den vorher entstandenen Werken noch nicht vernommen. Weihevolle Würde und Hoheit der Empfindung sowie besänftigende Milde und feierlicher Ernst vereinigen sich in diesem Musikstück zu erhebender und beseligender Wirkung. Hier offenbart sich schon deutlicher Beethoven's sprüchwörtlich gewordene Größe als Adagio-Komponist.

Von herzgewinnender Art ist das sich anschließende „Allegro“, welches die Stelle des Scherzo's vertritt. Als Widerspiel hat Beethoven ein „Minore“ (man könnte es als Trio zum Vorhergehenden bezeichnen) hinzugefügt. In ihm zeigt er die Nachtseite seines Gefühlslebens. Dämonisch grollt es da in tief liegenden Triolengängen, in die eine wehmüthige Melodie hineingewebt ist. Charakteristisch für Beethoven's Empfinden sind besonders auch die Schlußtakte



Was liegt nicht Alles in diesen wenigen Tönen!

[1]) Man nannte sie ehedem in Wien die „verliebte“, weil man glaubte, daß eine Neigung zur Gräfin Keglewics sie veranlaßt habe, der sie auch gewidmet wurde.

Mit einem holden Gesangsmotiv beginnt das in die Rondoform gekleidete Finale. „Poco Allegretto e grazioso“. Bei jeder Wiederkehr dieses wonnevollen Gedankens übt derselbe erneuten Reiz aus. Von besonders schöner Wirkung ist die letzte Einführung desselben in E dur mit dem fein vermittelten Zurücksinken nach Es dur.

Ein Vergleich dieses spätestens Ende 1796 oder Anfangs 1797 geschriebenen Werkes mit den vorher entstandenen Kammermusikkompositionen führt zu der Überzeugung, daß Beethoven sein künstlerisches Naturell zuerst mit Entschiedenheit in der Klaviersonate offenbarte. Auch die drei in op. 10 vereinigten Schöpfungen derselben Gattung können theilweise als Beleg dafür gelten. Sie enthalten Stücke wie z. B. das Finale der ersten und das mittlere Stück der zweiten Sonate, von denen man nichts Besseres sagen kann, als daß sie echt Beethovenisch sind. Vor Allem kommt hier aber die dritte Sonate (D dur) in Betracht, deren Schwerpunkt das Largo bildet. Tiefste Bekümmerniß, trostlose Schwermuth haben dem Meister bei diesem Satz die Feder geführt. Nur vorübergehend lichtet sich das über demselben lagernde düstere Gewölk. Gewaltig ist die Wirkung, wenn das schmerzlich klagende Thema zuletzt mit dämonischer Färbung im Baß auftritt, darüber die unheimlich flatternde Sextolenfigur wie ein Vorüberrauschen böser Plagegeister. Und dann der wehmüthig resignirte Schluß mit seinen hinsterbenden Seufzern!



Mit psychologischer Nothwendigkeit befreit sich der Tondichter von der erdrückenden Wucht dieser gramvollen Stimmung in den nachfolgenden Sätzen.

Die beiden ersten dieser drei der Gräfin Browne gewidmeten und

1798 herausgegebenen Sonaten unterscheiden sich äußerlich von den schon betrachteten dadurch, daß sie nur drei Stücke enthalten. Beethoven band sich also nicht ein für allemal an die von ihm eingeführte viersätzige Klaviersonate. Wir sahen auch schon, daß er sogar zweisätzige Werke der Art schrieb, und weiterhin werden noch ein paar Beispiele dafür zu verzeichnen sein. Doch zählen diese Erzeugnisse, mit Ausnahme der Sonate op. 90, nicht zu seinen bedeutenderen Geistesprodukten.

Als ein weiterer auf den „neuen Weg" hinzielender Schritt ist die ein Jahr später veröffentlichte, dem Fürsten Lichnowsky zugeeignete „Sonate pathétique" (op. 13) zu bezeichnen. Sie behauptet unter den vor 1800 entstandenen Werken Beethoven's einen bedeutsam hervorragenden Rang vornehmlich durch ihren ersten Satz, dessen wuchtig eingreifender, wie aus einem Guß erscheinender Zug von augenblicklich packender Wirkung ist. Diesem Umstande verdankt die Sonate ihre große Popularität, aber auch das Geschick, daß sich meisthin unreife Klavierhände an ihr vergreifen. Zumal das Anfangsallegro „con brio" (eine Lieblingsbezeichnung Beethoven's) fordert vom Spieler physische und geistige Kraft in gleichem Maße, Eigenschaften, welche der Jugend eben nicht zu Gebote stehen.

Mit feinem künstlerischen Takt hat Beethoven diesem affektvollen und stark erregenden Musikstück durch die theilweise Repetition der pathetischen Grave-Einleitung in dessen Verlauf wohlthuende Ruhepunkte gegeben. Die eigentliche Sammlung des Gemüthes erfolgt aber erst in dem mild und fromm gestimmten „Adagio cantabile", welches man als ein schön gesungenes Lied ohne Worte bezeichnen könnte. Das letzte in Rondoform gehaltene Stück nähert sich im Ton dem ersten Satz, ohne doch die Bedeutung desselben zu erreichen. Es ist auch nicht so Beethovenisch, wie die beiden vorhergehenden Stücke, und erinnert vielfach an Mozart. Übrigens war es nach Nottebohm's Angabe „ursprünglich nicht für Clavier, sondern für verschiedene Instrumente, dem Anschein nach für Clavier und Violine gedacht".

Fast gleichzeitig mit der „pathétique" erschienen im Jahr 1799 die beiden dreisätzigen, der Baronin v. Braun dedizirten Klaviersonaten

op. 14.[1]) Sie sind geistig anregend und fesselnd, stehen indessen bezüglich ihres Gehaltes nicht auf einer Höhe mit op. 13. Auch lehnen sie sich unverkennbar an die Haydn'-Mozart'sche Kunst an, so daß man versucht sein könnte, ihre Entstehung um mehrere Jahre rückwärts zu datiren. Aber gerade auf diese Sonaten scheint Beethoven einigen Werth gelegt zu haben. Gegen Schindler äußerte er sich 1823 so über dieselben, daß man annehmen muß, er habe ihnen eine tondichterische Idee zu Grunde gelegt. Schindler erzählt nach Beethoven's eigner Angabe: „Beide Sonaten haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedrückt, und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen fühlbarer noch, als in der ersten Sonate. Beethoven nannte diese beiden Prinzipe das bittende und das widerstrebende." Der Meister soll hinzugefügt haben: „Jedermann fand damals (1799) in den zwei Sonaten, op. 14, den Streit zweier Prinzipe oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt."

Dieser Fall ist darum interessant, weil er zeigt, daß ein Komponist bei Abfassung von instrumentalen Werken Intentionen verfolgt haben kann, die für den Genießenden nicht mit wahrnehmbarer Deutlichkeit hervortreten, denn weder die eine noch die andere der beiden fraglichen Sonaten läßt dasjenige erkennen, was der Meister in ihnen hat ausdrücken wollen. Und noch eine andere Bemerkung ist hieran zu knüpfen. Nach Beethoven's Auslassung nämlich müßten die einzelnen Theile dieser Schöpfungen untereinander nothwendig in einer inneren Beziehung stehen. Allein auch in dieser Hinsicht bleiben sie die Antwort schuldig.

Bekanntlich ist bei einigen späteren mehrsätzigen Kompositionen Beethoven's ein ideeller Zusammenhang nachzuweisen oder doch mit Grund vorauszusetzen. Es hat nun etwas Verlockendes, auch die übrigen größeren Instrumentalwerke daraufhin anzusehen. Hier ist indessen Vorsicht geboten, wie mehrere sehr merkwürdige Fälle beweisen. Beispiele mögen dies erläutern.

[1]) Die erste derselben wurde von Beethoven mit der Transposition von E dur nach F dur als Streichquartett bearbeitet. In dieser Gestalt erschien sie im Mai 1802.

Das letzte Stück (Presto $^6/_8$) der Kreutzersonate op. 47 gehörte ursprünglich zur A dur-Sonate op. 30, Nr. 1. Beethoven entlehnte es von dieser für die erstere Komposition und vervollständigte die zweite durch einen aus Variationen bestehenden Satz. Die Klaviersonate op. 53 enthielt ursprünglich als mittleren Satz ein Andante, welches Beethoven auf Anrathen seiner Freunde fortließ und allein, für sich als „Andante favori“ herausgab. Statt dessen schrieb er zum zweiten Allegro dieser Sonate nachträglich eine kurze Adagio-Einleitung. Das vierte Stück des B dur-Quartetts (op 130) stand ursprünglich in A dur und war zunächst für das A moll-Quartett (op. 132) bestimmt. Beethoven transponirte es nach G dur und brachte es in eine völlig andere Umgebung. Und noch eine wichtige Veränderung nahm Beethoven mit dem eben erwähnten B dur-Quartett vor. Zum Finale desselben war Anfangs die als op. 133 erschienene „Große Fuge“ bestimmt. Beethoven ließ sie auf Wunsch des Verlegers fort, und komponirte einen anderen letzten Satz dazu. In Betreff der Klaviersonate op. 106, welche auch in London gedruckt werden sollte, schrieb Beethoven an Ferd. Ries: „Sollte die Sonate nicht recht sein für London, so könnte ich eine andere schicken, oder Sie können auch das Largo auslassen und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erste Stück, Adagio und zum 3ten das Scherzo und das Largo und Allo risoluto. — Ich überlasse Ihnen dieses, wie Sie es am besten finden. — — —“

Man weiß, daß Beethoven seine größeren Instrumentalwerke mit reiflichster Bedachtsamkeit abfaßte, und auch in Betreff der vorerwähnten Kompositionen kann dies nicht bezweifelt werden. Dennoch legte er auf die Integrität der letzteren keinen besonderen Werth, wie obige Beispiele beweisen, woraus gefolgert werden darf, daß er die einzelnen Theile dieser Tonwerke nicht als nothwendig zusammengehörend ansah. Das Vorhandensein innerer Beziehungen zum Ganzen dürfte sich mithin in den angeführten Fällen nicht behaupten lassen. Wie wäre es auch denkbar, daß Beethoven an eine seiner Schöpfungen hätte Hand anlegen sollen, von deren Unantastbarkeit er überzeugt war? Aber selbst die Voraussetzung einer Stimmungseinheit der durch Beethoven's Verfahren alterirten Kompositionen erscheint einigermaßen problematisch.

Sie kann allerdings da noch vorhanden sein, (stricte beweisen läßt sie sich nicht), wo von mehreren Sätzen einer ausgeschieden ist. Ob jedoch ein solchergestalt dislocirtes Stück der Stimmungseinheit desjenigen Werkes förderlich ist, in welches es eingeschaltet worden, mag dahingestellt bleiben. Für den Kunstwerth einer Komposition erscheint dies indessen unwesentlich. Es giebt Tonschöpfungen genug, die bedeutend und schön auch ohne Stimmungseinheit der in ihnen vereinigten Sätze sind. Vornehmlich ist das an solchen Werken zu beobachten, deren einzelne Stücke scharf miteinander kontrastiren.

Diese Eigenschaft besitzt die demnächst zu erwähnende Sonate op. 22, welche Ende 1800 druckfertig war und dem Grafen Browne gewidmet wurde, offenbar nicht oder doch nur in geringem Grade. Ihr hervorragendster Theil ist das erste Allegro „con brio", ausgezeichnet durch Frische, Straffheit und elastische Bewegung. Die übrigen drei, mehrfach noch an die Haydn-Mozart'sche Weise erinnernden Sätze sind überwiegend gemüthlicher Natur, und interessiren mehr durch das rein musikalische als durch das geistige Moment. Über dieses Werk, für welches Beethoven ein Honorar von 20 Dukaten forderte, schrieb er an den Verleger Hofmeister nach Leipzig im Januar 1801: „Diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder!"

Andere Eindrücke gewährt dagegen die im Jahr 1802 veröffentlichte As dur-Sonate op. 26. Sie bewegt sich in jenen Gegensätzen, von denen vorhin die Rede war, gehört aber nichts desto weniger zu den genußreichsten der von Beethoven bis dahin geschriebenen Kompositionen. Bezüglich des ersten Stückes erlaubte er sich insofern eine wesentliche Abweichung, als es anstatt des üblichen Allegro's aus einem Thema mit Variationen besteht. Mit dieser Licenz war keineswegs eine Neuerung verbunden. Bereits in Haydn's Kammermusikwerken kommt sie mehrfach vor. Auf alle Fälle darf man mit der von Beethoven hier beliebten Ausnahme von der Regel wohl zufrieden sein, denn diese Variationen sind eine musikalische Kostbarkeit. Gleich das Thema — es ist ein originales — mit seiner milden Wärme greift uns an Gemüth und Herz, und nicht minder thun es die aus ihm entwickelten, mannichfach im Ausdruck gesteigerten Veränderungen.

Wenn das folgende, zwischen Heiterem und Ernstem schwebende Scherzo, namentlich im Trio noch etwas dem Grundton des Vorhergehenden Verwandtes hat, so führt uns der dritte Satz, „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe“ überschrieben, in ein völlig extremes Stimmungsgebiet. Man könnte zwar der Meinung sein, Beethoven habe durch die As moll-Variation des ersten Stückes auf den Trauermarsch vorbereiten wollen, allein dem Ausdruck nach ist hier keine Beziehung zu erkennen, obwohl jene Variation ein düsteres Kolorit hat. Über die Entstehung dieses „Marcia funebre“ erzählt Ries: „Der Trauermarsch in As moll in der dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten Sonate (op. 26) entstand aus den großen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paer's in dessen Oper 'Achilles' von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde.“ Auch Czerny hat in diesem Sinn berichtet. Nottebohm's Untersuchungen haben als sicheres Resultat ergeben, daß dieses Musikstück schon vor Mitte des Jahres 1800 begonnen wurde, während Paer's Oper erst am 6. Juli 1801 ihre Aufführung in Wien erlebte. Die Mittheilungen Czerny's und Ries' erweisen sich daher in diesem Falle als unrichtig. Beethoven bedurfte auch keines äußeren Anstoßes, um eine derartige Musik zu schreiben, die ihm, so zu sagen, im Blute lag. Belege dafür geben die trauermarschartigen Ansätze, welche sich in den Einleitungen zum Finale des Septetts (op. 20) und zum letzten Satz der Hornsonate (op. 17) finden. Das Septett wurde spätestens im Jahr 1800 vollendet, und die Hornsonate komponirte Beethoven nachweislich an den Tagen des 17. und 18. Aprils desselben Jahres. Beide Werke fallen also ziemlich in eine Zeit mit der Konzeption des Trauermarsches der Sonate op. 26 — eine Thatsache, die deutlich erkennen läßt, woher die Anregung zu dem letzteren kam.

Dieses herrliche Musikstück ist ein einfacher Trauermarsch, nicht aber, wie das Adagio in der heroischen Symphonie, eine Fantasie über einen solchen. Er besteht aus drei Abschnitten. Der erste und dritte giebt den zum tiefsten feierlichen Ernst gestimmten Empfindungen Ausdruck, welche uns bei der Bestattung eines großen, verehrungswürdigen

Menschen überkommen. Im mittleren Theil ist gleichsam die Apotheose des Dahingeschiedenen ausgesprochen.

Weil diese Tondichtung ganz den Gefühlen gemäß ist, welche durch eine Trauerfeierlichkeit hervorgerufen werden können, so hat man sie im Arrangement für Blasinstrumente öfters zu Leichenbegängnissen benutzt.

Das lebensfrische, heitere Finale der As dur-Sonate erscheint auf den ersten Blick wenig passend zu dem eben gehörten Trauermarsch. Aber Beethoven hat jedenfalls seine guten Gründe für diesen Abschluß gehabt.

Bei den Exequien für Mignon im zweiten Theil von Goethe's „Wilhelm Meister" läßt der Dichter zur Beendigung der Gedächtnißfeier für die Heimgegangene den Chor sagen: „Kinder, kehret ins Leben zurück. Eure Thränen trockne die frische Luft, die um das schlängelnde Wasser spielt. Entflieht der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist das Loos der Lebendigen." Worauf „die Knaben" antworten: „Auf, wir kehren in's Leben zurück. Gebe der Tag uns Arbeit und Lust, bis der Abend uns Ruhe bringt, und der nächtliche Schlaf uns erquickt."

Möglicherweise wurde Beethoven von ähnlichen Gedanken geleitet, als er den Schlußsatz der As dur-Sonate konzipirte. Die Angabe Czerny's, Beethoven sei zu demselben durch Cramer's op. 23 angeregt worden, mag nicht grundlos sein, kann aber doch nur in rein äußerlichem, formellen Sinne gedeutet werden.[1]

In anderer Weise abweichend von der überlieferten Sonatenform wie das 26. Werk des Meisters, sind die beiden in opus 27 miteinander vereinigten, gleichfalls im Jahr 1802 herausgekommenen Kompositionen. Beethoven hat sie als „Sonaten" bezeichnet, durch die Bemerkung „quasi Fantasia" aber zugleich angedeutet, daß sie theilweise einen freieren Stil haben.

Nr. 1 besteht aus vier Theilen, welche in unmittelbarer Aufeinanderfolge gespielt werden sollen. Das beginnende „Andante" (Es dur)

---

[1]) Vergl. hierzu Nottebohm's zweite Beethoveniana S. 243.

bringt vorab zwei liedartige kurze Sätze, von denen der erste mit Varianten wiederholt wird, nachdem der zweite vorüber ist. Daran schließt sich ein knapp gehaltenes Allegro in C dur, worauf nochmals der liedartige Anfang erklingt. Ein Übergang leitet zu dem phantastischen, nach Art eines Scherzo's mit Trio gebildeten „molto Allegro e vivace“ hinüber. Das „Adagio espressivo“ ist improvisatorisch, und als Introduktion zum Finale gedacht. Letzteres ergeht sich in unerschöpflich sprudelnder Laune. Seiner rastlosen Beweglichkeit wird gegen Ende dadurch Einhalt gethan, daß Beethoven auf das einleitende Adagio zurückgreift, dem dann noch ein kurzes abschließendes Presto folgt.

Dieses Werk, welches die Mitte zwischen Sonate und Fantasie hält, ist der Fürstin Liechtenstein zugeeignet, wogegen Nr. 2 des op. 27 mit der Widmung an die „Contessa Giulietta Guicciardi“ versehen wurde — an jenes „liebe zauberische Mädchen“, dessen Reize unsern Meister um diese Zeit gefangen genommen hatten, wie im 17. Abschnitt des [illegible] erzählt ist. Von jeher hat die Cis moll-Sonate der vorigen Komposition den Rang streitig gemacht, was begreiflich ist, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Beethoven's tondichterisches Vermögen in derselben vergleichsweise zur Es dur-Fantasie-Sonate nicht allein stärker, sondern auch in einer ganz neuen Weise hervortritt. Man hat ihr den Namen „Mondscheinsonate“ gegeben. Bezüglich jenes an die Spitze des Werkes gestellten Adagio's, welches wie ein, mit schmerzlich sehnsuchtsvoller Schwärmerei leise in die Stille der Nacht hinausgesungenes Lied ohne Worte erscheint, ist diese Bezeichnung nicht unpassend. Aber auf das darangehängte liebliche, im Scherzocharakter gehaltene „Allegretto“ läßt sie sich schwerlich anwenden, und noch weniger auf das wild phantastische, von heftigsten Accenten durchzuckte „Presto agitato“, in welchem dämonische Gewalten herrschen.

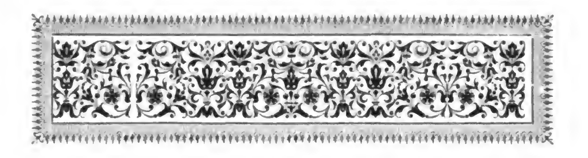
Über dieses in glücklichster Stunde empfangene und aus tiefster Seele gequollene Werk äußerte sich Beethoven in späterer Zeit sehr kühl und beinahe geringschätzig. „Immer spricht man von der Cis moll-Sonate, ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben. Da ist die Fis dur-Sonate etwas Anderes!“ bemerkte er einstmals gegen Czerny.

Dieser paradoxe Ausspruch läßt sich leicht deuten. Als Beethoven ihn that, stand er jedenfalls noch unter dem Einfluß des von Thayer bis zur Evidenz nachgewiesenen intimen Verhältnisses zur Gräfin Therese Brunswick[1]), welcher die Fis dur-Sonate gewidmet wurde. Die Erinnerung an Giulietta Guicciardi hingegen, um welche er sich mehrere Jahre vorher ernstlich, aber vergebens beworben hatte, konnte ihm nicht angenehm sein, was sich denn unwillkürlich auf die ihr zugeeignete Cis moll-Sonate übertrug.

Außer op. 26 und 27 erschien im Jahr 1802 auch noch die 1800 komponirte, und dem Reichsrath Joh. v. Sonnenfels gewidmete D dur-Sonate. Für Beethoven's tondichterisches Schaffen ist es bezeichnend, daß gewisse seiner Werke zu besonderen Bezeichnungen Veranlassung gaben. So wurde die Sonate op. 7 die „verliebte" genannt; die Sonate op. 13 bezeichnete Beethoven selbst als die „pathetische", und op. 27 Nr. 2 erhielt den Beinamen „Mondscheinsonate". Auch die in Rede stehende D dur-Sonate op. 28 genoß die Auszeichnung eines Attributes: sie wurde zur „pastorale" gemacht. Es läßt sich nicht verkennen, daß sie idyllische Anklänge enthält, doch mischt sich auch Anderes, Bedeutungsvolleres hinein. Ein gedankenvoll' „Hangen und Bangen" zieht sich durch die ganze Komposition, daneben aber auch, namentlich im letzten Satz, ein freudiges Gefühl, welches sich jedoch in mehr innerlich befriedigter als geräuschvoller Weise ausspricht. Wie es manche Lieder giebt, die man mit Vorliebe für sich allein in einsamen Stunden genießt, so auch gewisse Instrumentalsachen. Zu diesen wäre u. A. die D dur-Sonate, und ganz besonders das stimmungsvolle Andante derselben zu rechnen, welches nach Czerny's Mittheilung eine lange Zeit Beethoven's Liebling war, und das er sich oft vorspielte.

[1]) Über dieselbe s. den Abschnitt „In Amor's Banden".





VI.

Freunde und Gönner.

Beethoven besaß einen lebhaften Sinn für Freundschaftsverhältnisse. Schon in Bonn hatte er als Jüngling Gelegenheit gefunden, derartige Beziehungen anzuknüpfen und zu unterhalten. Vor Allem waren es, wie wir sahen, die Kinder der Breuning'schen Familie, und unter diesen insbesondere Stephan, Lorenz (Lenz) sowie Eleonore v. Breuning, mit denen er ein engeres Freundschaftsbündniß schloß. Auch zu Wegeler, dem späteren Gatten Eleonoren's, bildete sich ein intimes Verhältniß. Diese Beziehungen währten bis zum Lebensende Beethoven's, wenn sie auch von Störungen und längeren Unterbrechungen keineswegs verschont blieben. Auszunehmen hiervon ist Lenz v. Breuning, der schon am 10. April 1798 starb. Er hatte sich vom Herbst 1794 bis zum Herbst 1797 in Wien aufgehalten. Bei seiner Abreise nach Bonn schrieb Beethoven ihm Folgendes in's Stammbuch:

„Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz:
Sie beide gehören für einander.

Lieber, guter Breuning!

Nie werde ich die Zeit, die ich sowohl in Bonn, als wie

auch hier, mit Dir zubrachte vergessen. Erhalte mir Deine Freundschaft, so wie Du mich immer gleich finden wirst.

Wien 1797 am 1. Oktober.

Dein wahrer Freund
L. van Beethoven."

Von dem Verhältniß zu Eleonore ist schon S. 51 die Rede gewesen. Es bestand, nachdem Beethoven Bonn verlassen, und kurze Zeit mit der Jugendfreundin im Briefwechsel gestanden hatte, auch weiter fort, doch nur indirekt durch die genannten Brüder und durch Wegeler. In welche Zeit die Anknüpfung der Bekanntschaft Beethovens mit diesem fällt, ist nicht ganz klar. Wegeler selbst erzählt in der Vorrede zu seinen über unsern Meister veröffentlichten biographischen Notizen, er sei im Jahr 1782 mit Beethoven bekannt geworden, und habe mit ihm von da ab schon bis zum September 1787 „in der innigsten Verbindung" gestanden. Doch sprechen manche Umstände gegen diese Angabe. Sicher ist, daß Wegeler, nachdem er in Bonn seine Gymnasialbildung vollendet, und die dortige Universität bezogen hatte, um sich dem Studium der Medizin zu widmen, vom Herbst 1787 bis zum Herbst 1789 in Wien zur Beendigung seiner „ärztlichen Studien" lebte, worauf er sich an der Bonner Hochschule als Dozent habilitirte. Wahrscheinlich wurde er erst von diesem Zeitpunkt ab im Breuning'schen Hause mit Beethoven befreundet, wenn er ihn auch vorher schon gekannt haben mag. Dieses Verhältniß erlitt durch Beethoven's Übersiedelung nach Wien (November 1792) ebensowenig eine Veränderung, wie die Beziehungen zur Familie Breuning. Als der kurkölnische Staat infolge der französischen Invasion zusammenstürzte, sah Wegeler sich genöthigt, Bonn zu verlassen. Er ging im Herbst 1794 wiederum nach Wien, wo sich im häufigen Verkehr mit Beethoven während des Jahres 1795 das freundschaftliche Band noch mehr befestigte. Und obschon sich Beide, nachdem Wegeler im folgenden Jahr für immer an den Rhein zurückgekehrt war,[1]) nicht wieder sahen, so bestand doch das alte Verhältniß zwischen ihnen ungeschmälert fort. Bezeichnend sind dafür die Worte, welche Beethoven unterm 29. Juni 1801 an Wegeler schrieb:

---

[1]) Wegeler wählte in der Folge Coblenz zu seinem bleibenden Domizil.

„Wie sehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich; ich habe es so wenig verdient und um Dich zu verdienen gesucht, und doch bist Du so sehr gut, und läßt Dich durch nichts, selbst durch meine unverzeihliche Nachlässigkeit nicht abhalten, bleibst immer der treue, gute, biedere Freund. — Daß ich Dich und überhaupt euch, die ihr mir einst alle so lieb und theuer waret, vergessen könnte, nein, das glaubt nicht; es giebt Augenblicke, wo ich mich selbst nach euch sehne, ja bei euch auch einige Zeit zu verweilen wünsche." — Und am Schlusse dieses Briefes fügt er dann noch hinzu: „Nie habe ich einen unter euch lieben Guten vergessen, wenn ich auch gar nichts von mir hören ließ; aber Schreiben, das weißt Du, war nie meine Sache; auch die besten Freunde haben jahrelang keinen Brief von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das eine kaum da, so ist das andere schon angefangen."

Ähnlich spricht Beethoven sich gegen Wegeler in einem Briefe vom 2. Mai 1810 aus. Er beginnt mit den Worten:

„Guter, alter Freund — beinahe kann ich es denken, erwecken meine Zeilen Staunen bei Dir — und doch, obschon Du keine schriftlichen Beweise hast, bist Du noch immer bei mir im lebhaftesten Andenken." Der Schluß dieses Briefes lautet: „Denke mit einigem Wohlwollen an mich, so wenig ich's dem äußern Scheine nach um Dich verdiene. — Umarme, küsse Deine verehrte Frau, Deine Kinder, Alles, was Dir lieb ist, im Namen Deines Freundes."

In noch stärkerem Grade macht sich das Freundschaftsgefühl Beethoven's für Wegeler und dessen Angehörige wenige Monate vor seinem Hintritt geltend. Am 7. Oktober 1826 läßt er ihm, da er bettlägerig ist, von anderer Hand schreiben:

„Welches Vergnügen mir Dein und Deines Lorchen (Eleonore) Brief verursachte, vermag ich nicht auszudrücken. Freilich hätte pfeilschnell eine Antwort darauf erfolgen sollen; ich bin aber im Schreiben überhaupt etwas nachlässig, weil ich denke, daß die bessern Menschen mich ohnehin kennen. Im Kopfe mache ich öfters die Antwort, doch wenn ich sie niederschreiben will, werfe ich meistens die Feder weg, weil ich nicht so zu schreiben im Stande bin, wie ich fühle. Ich erinnere mich aller Liebe, die Du mir stets bewiesen hast; z. B. wie Du mein Zimmer weißen ließest und mich so angenehm überraschtest.[1]) Ebenso von der Familie Breuning. Kam man von einander, so lag das im Kreislauf der Dinge; jeder mußte den Zweck seiner Bestimmung verfolgen und zu erreichen suchen. Allein die ewig unerschütterlichen Grundsätze des Guten hielten uns dennoch immer fest zusammen verbunden." — Dieser Brief endigt

[1]) Beethoven wohnte damals im Peretti'schen Hause in der Wenzelgasse Nr. 25 zu Bonn.

mit den Worten: „Mein geliebter Freund! nimm für heute vorlieb ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit, und nicht ohne viele Thränen erhälst Du diesen Brief. Der Anfang [zur Correspondenz] ist nun gemacht, und bald erhälst Du wieder ein Schreiben;[1]) und je öfter Du schreiben wirst, desto mehr Vergnügen wirst Du mir machen. Wegen unserer Freundschaft bedarf es von keiner Seite einer Anfrage, und so lebe wohl; ich bitte Dich, Dein liebes Lorchen und Deine Kinder in meinem Namen zu umarmen und zu küssen, und dabei meiner zu gedenken. Gott mit euch Allen!

Wie immer dein treuer, Dich ehrender wahrer Freund
Beethoven."

Man wird diese Kundgebungen aufrichtiger Zuneigung und Werthschätzung nicht lesen können, ohne wohlthuend davon berührt zu werden. Es offenbart sich darin ebensoviel treue Anhänglichkeit wie gemüthswarme Empfindung. Und so tief war letztere, daß die Erinnerung an längst vergangene Zeiten dem Meister Thränen der Rührung entlockte. Mochte auch dabei eine Einwirkung der körperlichen Schwäche, welche Beethoven an's Krankenlager fesselte, mit im Spiele sein, zur Hauptsache war doch jedenfalls das ihn überwältigende Gefühl die Ursache seiner inneren Bewegung. Erfaßte ihn ja auch schon in jungen Jahren und gesunden Tagen eine ähnliche Stimmung, wie aus einem 1794 an Eleonore v. Breuning gerichteten Briefe zu entnehmen ist, in welchem er sagt, daß das Andenken an die Freundin ihn „weinend und sehr traurig" mache.

Diese so ungemein leichte Erregbarkeit erklärt zum Theil, weshalb Beethoven im persönlichen Verkehr mit seinen besten Freunden bisweilen aneinander gerieth — zum Theil sagen wir, denn auch der Mangel an Selbstbeherrschung wirkte dabei mit. In Betreff Wegeler's scheint nur ein einziger derartiger Fall vorgekommen zu sein, auf welchen später Bezug genommen werden wird. Ebenso stand sich Beethoven mit Lorenz v. Breuning, dessen Lehrer er gewesen war, im Allgemeinen immer gut. Ernstere und andauerndere Zerwürfnisse gab es dagegen zwischen Beethoven und Stephan v. Breuning. Dieser

---

[1]) Beethoven richtete, als er schon auf dem Todesbette lag, noch einen Brief an Wegeler. Derselbe ist vom 17. Febr. 1827, und einem Anderen in die Feder diktirt, da B. schon so entkräftet war, daß er nicht mehr selbst schreiben konnte.

besaß eine edle, menschenfreundliche Natur, war aber dabei, wie Ries bemerkt, ein „Hitzkopf", so daß es um so erklärlicher ist, wenn er mit Beethoven ernste Differenzen hatte, der eben „einen Mittelweg nicht kannte".

Beethoven's Verkehr mit Stephan v. B. war schon in Bonn ein sehr enger gewesen. Zunächst hatte sie wohl die Musik zusammengeführt. Beide waren Schüler des alten Ries im Violinspiel gewesen, und Stephan v. B. spielte so hübsch, daß Beethoven gern zum Öftern mit ihm musizirte. Nachdem Stephan seine wissenschaftlichen Studien beendet hatte, ging er in der zweiten Hälfte des Jahres 1796 von Wien aus nach Mergentheim, um dort mit dem Titel eines Hofrathsassessor's in Angelegenheiten des deutschen Ordens thätig zu sein. Aber schon 1801 wurde er nach Wien zurückberufen. Unter dem 29. Juni dieses Jahres schrieb Beethoven über ihn an Wegeler:

> „Steffen Breuning ist nun hier und wir sind fast täglich zusammen; es thut mir so wohl, die alten Gefühle wieder hervorzurufen. Er ist wirklich ein guter, herrlicher Junge geworden, der was weiß, und das Herz, wie wir alle mehr oder weniger, auf dem rechten Fleck hat." In einem zweiten, vom 16. November desselben Jahres datirten Briefe an Wegeler kommt er nochmals auf Breuning zurück und bemerkt über ihn: „Sorget, daß der Steffen sich bestimmt, sich irgendwo im deutschen Orden anstellen zu lassen. Das Leben hier ist für seine Gesundheit mit zu viel Strapazen verbunden. Noch obendrein führt er ein so isolirtes Leben, daß ich gar nicht sehe, wie er so weiter kommen will. Du weißt, wie das hier ist; ich will nicht einmal sagen, daß Gesellschaft seine Abspannung vermindern würde; man kann ihn auch nirgends hinzugehen überreden. — Ich habe einmal bei mir vor einiger Zeit Musik gehabt; unser Freund Steffen blieb doch aus. — Empfehle ihm doch mehr Ruhe und Gelassenheit, ich habe auch Alles angewendet; ohne diese kann er nie weder glücklich noch gesund sein."

Der Ton, in dem diese Worte gehalten sind, weicht sehr merklich von der warmen Sprache der vorhergehenden brieflichen Äußerung über Breuning ab. Offenbar äußerte Beethoven sich unter dem Eindruck einer Spannung, welche zwischen ihm und dem Freunde eingetreten war. Wodurch sie veranlaßt sein mochte, ist unbekannt. Doch war die Verstimmung bei Breuning so nachhaltig, daß er es nicht über sich gewinnen konnte, einer Einladung Beethoven's zur Musik Folge zu leisten.

Stephan v. Breuning blieb in Wien, trat aber bald aus seiner bisherigen Stellung in den österreichischen Staatsdienst über, und wurde zunächst zum Konzipisten im Departement für das Kriegs- und Marinewesen ernannt. In dieser Eigenschaft ist er im „Staatsschematismus" vom Jahr 1804 verzeichnet. Um jene Zeit wohnte er mit Beethoven, zu dem das Verhältniß inzwischen wieder das alte, freundschaftliche geworden war, in ein und demselben Hause. Es war das sogenannte, zu den Esterhazy'schen Liegenschaften gehörende „rothe Haus", in welchem jeder der Freunde eine eigene geräumige Wohnung innehatte. Da Breuning vollständig mit Haushälterin und Köchin eingerichtet war, so empfahl es sich, daß Beethoven sein Logis aufgab und gänzlich zum Freunde hinüberzog, dessen Tischgenosse er nunmehr auch für gewöhnlich wurde. Dieses Zusammenwohnen und -leben war indessen von keiner Dauer. Ein aus geringfügigem Anlaß entstandener Zwist, über den im 4. Abschnitt das Nähere mitgetheilt ist, machte dem getroffenen Arrangement ebenso schnell als plötzlich ein Ende. Doch auch diesmal kam es nach einiger Zeit wieder zur Versöhnung.

Wie Beethoven für seinen Freund Breuning empfand, beweist Folgendes. Breuning hatte das Unglück gehabt, nach kurzer, glücklicher, im Jahr 1808 geschlossener Ehe seine Gattin[1]) durch den Tod zu verlieren. Sie war die Tochter des Stabsarztes Vering, welcher Beethoven zeitweilig wegen seines Gehörleidens behandelt hatte. Als er die tiefe Trübsal bemerkte, in welche Breuning durch diesen schweren Verlust versetzt worden war, richtete er folgende Zeilen an den gemeinschaftlichen Freund Baron v. Gleichenstein.

„Lieber guter Gleichenstein! Ich kann durchaus nicht wiederstehen, Dir meine Besorgnisse wegen Breunings krampfhaftem fieberhaften Zustande zu äußern, und Dich zugleich zu bitten, daß Du soviel als nur immer möglich Dich fester an ihn anknüpfest, oder ihn vielmehr fester an Dich zu ziehen suchst; meine Verhältnisse erlauben mir viel zu wenig die hohen Pflichten der Freundschaft zu erfüllen, ich bitte Dich, ich beschwöre Dich daher im Namen der guten edlen Gefühle, die Du gewiß besitzest, daß Du mir diese für

[1]) Beethoven zeichnete sie durch die Zueignung der Klavierbearbeitung des Violinkonzertes aus, welches er ihrem Mann gewidmet hatte.

mich wirklich quälende Sorge übernimmst, besonders wird es gut sein, wenn Du ihn ersuchst mit Dir hier oder da hinzugehen, und (so sehr er Dich zum Fleiße anspornen mag) Du ihn etwas von seinem übermäßigen, und mir scheint, nicht immer ganz nöthigen Arbeiten abzuhalten. — Du kannst es nicht glauben, in welchem exaltirten Zustande ich ihn schon gefunden — seinen gestrigen Verdruß wirst Du wissen — Alles Folge von seiner erschrecklichen Reizbarkeit, die ihn, wenn er ihr nicht zuvorkommt, sicher zu Grunde richten wird.

Ich trage Dir also, mein lieber Gleichenstein, die Sorge für einen meiner bewährtesten Freunde auf, um so mehr, da Deine Geschäfte schon eine Art Verbindung zwischen Euch errichten, und Du wirst diese noch mehr befestigen dadurch, daß Du ihm öfter Deine Sorgen für sein Wohl zu erkennen giebst, welches Du um so mehr kannst, da er Dir wirklich wohl will — doch Dein edles Herz, das ich recht gut kenne, braucht wohl hierin keine Vorschriften; — handle für mich und für Deinen guten Breuning. Ich umarme Dich von Herzen.

Beethoven."

Zu Anfang des Jahres 1811 richtete Breuning sich infolge des Todes seiner Gattin auf's Neue eine „eigene Haushaltung mit einer 66jährigen Köchin" ein, wie er an Wegeler meldete, und Beethoven wurde, als er von seiner Teplitzer Badereise nach Wien zurückgekehrt war, wiederum zeitweilig sein Tischgenosse. Und doch sollte es leider zu einem abermaligen Konflikt mit Breuning kommen, der beide Männer für längere Jahre vollständig von einander trennte. Die Veranlassung war diese: Breuning, der inzwischen zum Sekretär im Kriegsministerium ernannt worden war — später wurde er Hofrath — hatte von einem Expeditionsadjunkt desselben Ressorts, Namens Roesgen, eine Mittheilung empfangen, wonach die Ehrenhaftigkeit von Beethoven's Bruder Carl fraglich war, so daß es bedenklich schien, sich mit ihm in Geldverhältnisse einzulassen. Hiervon sollte Beethoven, ohne den Namen des wohlmeinenden Roesgen zu erfahren, in vertraulicher Weise unterrichtet werden, und Breuning übernahm es im Interesse seines Freundes dies zu thun. Beethoven aber, so erzählt der Sohn[1]) Breuning's,

„in seinem niemals ermüdenden Bestreben, seinen Bruder bessern zu wollen, that nichts eiliger, als denselben über seine Handlungsweise zur Rede zu stellen, und ihm die Klagen über sein unlauteres Gebahren vorzuhalten; er ging so weit auf dessen Andringen nach

[1]) In seiner 1874 veröffentlichten Broschüre „Aus dem Schwarzspanierhause".

dem Ursprunge jener Nachricht, seinem Bruder den Namen seines Freundes Steffen zu nennen. Caspar (Carl) van Beethoven wendete sich nun direkt an meinen Vater, und begehrte von ihm den weitern Urheber dieser „Denunciation" zu erfahren, und, als mein Vater diesen Namen zu nennen, standhaft sich weigerte, erging sich Caspar in den niedrigsten Beschimpfungen, die so weit gingen, daß er Briefe ehrenrührigen Inhalts unversiegelt an ihn bei dem Portier des Hofkriegsraths abgab. Mein Vater, durch diese Frechheit und durch Ludwigs Wortbrüchigkeit geärgert und verletzt, hielt diesem eine scharfe Strafpredigt, die damit endete, daß er ihm erklärte, solcher Unverläßlichkeit wegen mit ihm nicht weiter verkehren zu können."

Gewiß hatte Breuning vollkommen Recht, wenn er darüber aufgebracht war, daß ihm durch die Indiskretion Beethoven's ein so schwerer Verdruß bereitet worden. Ob es aber deshalb nothwendig war, dem letzteren die seit den Jugendjahren bestandene Freundschaft ein für allemal zu kündigen, darüber können verschiedene Anschauungen obwalten. Als ein Mann von menschenfreundlicher Gesinnung hätte sich Breuning wohl bei ruhiger Überlegung sagen können, daß der von Beethoven begangene Fehltritt nicht aus böswilliger Absicht, sondern aus Unbedachtsamkeit erfolgt war. Eine solche Auffassung würde seinen berechtigten Unmuth bald wieder so weit beseitigt haben, daß eine Aussöhnung mit dem Freunde nach einiger Zeit möglich geworden wäre. Sein verletztes Gefühl aber behielt die Oberhand, und so blieb es vor der Hand beim Bruch. Doch trat Breuning endlich wieder in Beziehung zu Beethoven und übernahm sogar zeitweilig die Vormundschaft über dessen Neffen, erwies sich auch während der letzten Krankheit des Meisters theilnehmend und hilfreich. Er überlebte den Freund nur um ein paar Monate: am 4. Juni 1827 raffte den trefflichen Mann nach einem arbeitsreichen, durch öftere Kränklichkeit heimgesuchten Leben der Tod hinweg.

Durch Stephan v. Breuning wurde höchst wahrscheinlich Beethoven's Beziehung zu Ignaz v. Gleichenstein vermittelt. Diese Bekanntschaft entwickelte sich zu großer Intimität. Gleichenstein, aus einem breisgauischen Adelsgeschlecht abstammend, war ein liebenswürdiger Charakter. Er besaß einen „klaren Verstand und praktischen Sinn, ein redliches Gemüth voll Wahrheit und Offenheit, ein schlichtes, naturgetreues Wesen in Allem und eifrige Liebe zum Guten und

Schönen". Seit 1804 bekleidete er die Stellung eines kaiserl. Hofkriegskonzipisten. Gleichenstein bewährte sich unserem Meister als ein zuverlässiger Freund, namentlich auch in geschäftlichen Angelegenheiten.

In letzterer Beziehung wurde ihm noch eine andere Persönlichkeit hilfreich, zu der sich sehr bald nach geschlossener Bekanntschaft eine vertrauliche Beziehung eigenthümlicher Art herausstellte. Es war Nikolaus Zmeskall v. Domanowecz, Offizial in der K. Ungarischen Hofkanzlei, ein leidenschaftlicher Musikenthusiast, der sich als Violoncellspieler hervorthat, und als solcher häufig bei den musikalischen Matinéen im Hause des Fürsten Lichnowsky mitwirkte, in welchem Beethoven ihn frühzeitig kennen lernte. Zmeskall war ein glühender Verehrer Beethoven's, und dieser schätzte ihn wegen seiner Charaktereigenschaften hoch, wozu er um so mehr Grund hatte, als Zmeskall ihm stets in treuer Hingebung berathend und helfend zur Seite stand. Namentlich unterzog er sich häufig der Sorge für das Dienstpersonal, dessen Beethoven bedurfte, und wenn Verlegenheiten um Schreibfedern entstanden, so mußte der brave Zmeskall sie schaffen. Auch bezüglich der fortwährend im Fluß bleibenden Wohnungsfrage leistete er dem unpraktischen Meister gelegentlich seinen Beistand. Nicht minder war er ihm beim Einkauf von Garderobe- und Haushaltungsgegenständen zur Hand. Wie zwanglos sich das Verhältniß zwischen beiden Männern allmälig gestaltete, zeigen so manche im Lauf der Zeit von Beethoven an Zmeskall gerichtete Zuschriften. Wir wissen, daß Beethoven es liebte, sich in humoristischen Redewendungen oder auch in drolligen Wortspielen unter Anwendung von Spitznamen zu ergehen, die allerdings nicht selten einen derb satyrischen Beigeschmack hatten. Hiervon finden sich in der Korrespondenz mit Zmeskall mehrfache, zum Theil ergötzlich wirkende Proben. Einmal schreibt ihm Beethoven:

„Bester Musikgraf! ich bitte Sie mir doch eine oder etliche Federn zu schicken, da ich wirklich großen Mangel daran leide — sobald ich erfahren werde, wo man recht gute vortreffliche Federn findet, will ich ihrer kaufen — ich hoffe sie heute im Schwann zu sehen.

Adieu theuerster
Musikgraf
dero 2c."

Dieselbe Angelegenheit gab Veranlassung zu folgenden Zeilen:

„Seine des Herrn v. Z. haben sich etwas zu beeilen mit dem ausrupfen ihrer (darunter auch wahrscheinlich einige fremde) Federn, man hofft, sie werden Ihnen nicht zu fest angewachsen sein — sobald sie alles thun was wir wünschen wollen, sind wir mit vorzüglicher Achtung ihr

F.—(reund)."

Ähnliches wiederholt sich in einem Billet vom Jahr 1811:

„Außerst wohlgebohrner
Wir bitten Sie unß mit einigen Federn zu beschenken. Wir werden ihnen nächstens einen ganzen Pack schicken, damit sie sich nicht ihre eigenen ausrupfen müssen. — Es könnte denn doch sein, daß Sie noch die große Dekorazion des Cello Ordens erhielten — Wir sind ihnen ganz sehr wohlgewogen

Dero freundlichster Freund
Beethoven."

Eine andere Zuschrift an Zmeskall lautet:

„Liebster Baron Dreckfahrer[1])
je vous suis bien obligé pour votre faiblesse de vos yeux. — übrigens verbitte ich mir in's künftige mir meinen frohen Muth den ich zuweilen habe, nicht zu nehmen, denn gestern durch ihr Zmeskall-domanovezisches geschwätz bin ich ganz traurig geworden, hol' sie der Teufel, ich mag nichts von ihrer ganzen Moral wissen, Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige, und wenn sie mir heute wieder anfangen, so plage ich sie so sehr, bis sie alles gut und löblich finden was ich thue (denn ich komme zum Schwann, im Ochsen wär's mir zwar lieber, doch beruht das auf ihrem Zmeskalischen Domanovezischen Entschluß (response).
Adieu Baron Ba . . . . . ron ron | nor | orn | rno | onr |
(voila quelque chose aus dem alten Versatzamt)."

Unter den Scherzen, welche der Meister seinem „Plenipotentiarius regni Beethovensis" widmete, wie er Zmeskall in einem Billet vom 13. November 1802 nennt, befindet sich auch ein musikalischer. Es ist ein kurzer dreistimmiger Vokalsatz über die Anrede: „liebster Graf, bester Graf". Den Schluß bildet die dreimalige Wiederholung des Wortes „Graf" auf dem Es dur-Dreiklange, über welchem in gleicher Zahl das Reimwort „Schaf" steht.[2]) Eingeleitet ist dies flüchtige Opuskulum durch die schelmischen Sätze:

[1]) Was Beethoven mit diesem derben Ausdruck meinte, ist unbekannt.

[2]) Beethoven bedachte in einer übermüthigen Laune auch einmal den Grafen Lichnowsky mit etwas Ähnlichem, indem er einen Kanon auf ihn über die Worte: „Bester Herr Graf, Sie sind ein Schaaf" schrieb. S. Hirschbach's Report. f. Musik, I, 468.

„Liebster, Siegreicher und doch zuweilen Mauqnirender Graf! ich hoffe Sie werden wohl geruht haben, liebster charmanter Graf! — O theuerster, einzigster Graf! —
Allerliebster, außerordentlichster Graf."

Eine herbere Nüance des Muthwillens offenbart sich, wenn Beethoven an Zmeskall schreibt: „Der Musikgraf ist mit heute infam kassirt. — Der erste Geiger (es ist nicht zu bestimmen, wer damit gemeint war) wird in's Elend nach Sibirien transportirt. — Der Baron (Zmeskall) hat einen ganzen Monat das Verbot nicht mehr zu fragen, nicht mehr voreilig zu sein, sich mit nichts als mit seinem ipse miserum sich abzugeben," oder wenn ein Billet vom Anfang des Jahres 1809 mit der fulminanten Anrede: „Verfluchter, geladener Domanowetz — nicht Musikgraf, sondern Freßgraf — Dineen Graf, Soupeen Graf ꝛc." beginnt.

So mancher Andere aus Beethoven's Freundeskreise würde dergleichen schwerlich ruhig hingenommen haben. Zmeskall that es, ohne sich dadurch etwas zu vergeben, und ließ sich in seinem Verhalten gegen den von ihm verehrten Meister nicht beirren. Wäre Zmeskall ein eitler, selbstgefälliger oder beschränkter Mensch gewesen, so würde er jedenfalls die obigen Briefe vernichtet haben. Daß er es nicht gethan, spricht für die Unbefangenheit und Ruhe seines Charakters.

Unverkennbar sind die von Beethoven in den Zuschriften an Zmeskall gewählten Kraftausdrücke in ganz bestimmten Beziehungen gebraucht, die indessen ohne Kenntniß der besonderen Umstände, durch welche sie veranlaßt wurden, nicht gedeutet werden können. In einzelnen Fällen gehen sie auf Zmeskall's musikalische Bestrebungen — er komponirte auch — und namentlich auf sein Violoncellspiel, welches den Meister nicht immer befriedigen mochte. Daher die Äußerung: „liebster siegreicher und doch zuweilen manquirender Graf". Indessen nahm Beethoven auch wieder gern die Gelegenheit wahr, dem Freunde Anerkennung zu zollen, wenn er seine Sache gut gemacht hatte. Ohne neckischen Humor ging es aber auch hier nicht leicht ab. So verheißt er ihm „die große Dekoration des Cello-Ordens" und in einem Brief vom 21. September 1813 redet er ihn mit „Wohlgebohrnester wie auch der Violonscellität Großkreuz!" an.

Wollte Beethoven bei Ausführung seiner Kompositionen im geselligen Kreise ganz sicher gehen, so stellte er dem Freunde anheim, seine Partie dem Cellomeister Kraft abzutreten, falls er sich nicht stark genug für dieselbe fühlte. Im vierten Abschnitt d. Bl. wurde bereits erzählt, daß Beethoven beim Fürsten Lichnowsky gewöhnlich seine neuen Werke zuerst probirte. Später geschah dies infolge eines Zerwürfnisses mit dem Fürsten vor einem kleinen, gewählten Zuhörerkreise in den Wohnräumen Zmeskall's, dem als Zeichen freundschaftlicher Werthschätzung das F moll-Quartett (op. 95) gewidmet wurde.

Eine bedeutendere Störung scheint dieses Verhältniß während seiner langjährigen Dauer nicht erlitten zu haben. Trotz seiner duldsamen Natur war Zmeskall freilich nicht immer mit Beethoven's Benehmen einverstanden, was er keineswegs verhehlte. Daß es darüber zu Erklärungen kam, geht aus den folgenden Zeilen Beethoven's vom 25. Januar 1809 hervor, in welchen es heißt:

„Was machen Sie? mein in der That nur angenommener Frohmuth hat Ihnen nicht allein Wehe verursacht, sondern er schien Sie auch beleidigt zu haben — die ungebetene Gesellschaft schien eine für ihre gerechte Klage so unschickliche, daß ich mit freundlicher Freundes-Gewalt, Sie durch meine angenommene gute Laune wollte verhindern, sie nicht lauter werden zu lassen —"

Beethoven hatte, wie aus diesen Worten zu entnehmen ist, wieder einmal seiner Vorliebe für drastische Scherze den Zügel schießen lassen, und fühlte daher das Bedürfniß, sich deswegen zu entschuldigen. Zmeskall verstand es jedenfalls vortrefflich, ihm mehr und mehr durch Gelassenheit so wie durch ruhig gemessenes Verhalten zu imponiren, denn in späterer Zeit zeigen die Briefe Beethoven's eine maßvollere Haltung, ohne doch den gemüthlich vertraulichen und freundschaftlichen Ton einzubüßen. In dieser Weise bestand das gute Verhältniß beider Männer bis zum Tode Beethoven's fort. Hiervon giebt ein kleines Billet Zeugniß, welches derselbe von seinem Schmerzenslager aus unterm 18. Februar 1827 an Zmeskall richtete. Es lautet:

„Tausend Dank für Ihre Theilnahme, ich verzage nicht, nur ist alle Aufhebung aller Thätigkeit das Schmerzhafteste. Kein Übel welches nicht auch sein Gutes hat. Der Himmel verleihe nur Ihnen

11*

auch Erleichterung Ihres schmerzhaften Daseins.[1]) Vielleicht kommt uns beiden unsere Gesundheit entgegen."

Unter den Persönlichkeiten, mit welchen Beethoven während des ersten Dezenniums seines Wiener Lebens hauptsächlich verkehrte, stand keine seinem Herzen näher, als der Kurländer Karl Amenda. Er war musikalisch und spielte Violine, wodurch wohl zunächst diese Bekanntschaft vermittelt wurde. Aus Beethoven's Briefen geht hervor, daß Amenda's Wesen ihn in ungewöhnlichem Grade sympathisch berührte, und auch umgekehrt war es der Fall, wozu dann noch die enthusiastische Bewunderung für den genialen Meister kam.

Amenda, geb. 4. Oktober 1771 zu Lippaiken in Kurland, erhielt seine wissenschaftliche Ausbildung in Mitau auf der dortigen lateinischen Stadtschule und dem Gymnasium. Den ersten Musikunterricht ertheilte ihm sein Vater. Später wurde der Violinist Adam Feichtner (Veichtner), ein Zögling der Berliner Geigenschule, welcher damals Konzertmeister des Herzogs von Kurland war, sein Lehrer. Amenda widmete sich, nachdem er die Schule verlassen, dem theologischen Studium, zu welchem Zweck er von 1792 bis zum Frühjahr 1795 die Jenenser Universität besuchte. Dann begab er sich in Gesellschaft eines Landsmannes, der mit ihm zusammen studirt hatte, auf eine Reise nach Frankreich und in die Schweiz. In Lausanne blieben beide, durch besondere Umstände dazu veranlaßt, über zwei Jahre. Während dieser Zeit ertheilten sie dort Musikunterricht. Weiterhin gingen sie, nachdem Amenda eine Exkursion nach Frankfurt gemacht und den darauf folgenden Winter in Constanz gelebt hatte, über Ulm und Regensburg nach Wien. Hier wurde Amenda Vorleser beim Fürsten Lobkowitz, und später Lehrer der Kinder Mozart's. In diese Periode fällt Amenda's Verkehr mit Beethoven. Nach der Heimath zurückgekehrt, war Amenda zunächst als Privatlehrer thätig. Im Jahr 1802 erhielt er das Pastorat zu Talsen, 1821 erfolgte seine Ernennung zum Probst der Diözese Kandau und 1830 zum Konsistorialrath. Als solcher starb er am 8. März 1836.

Die Freunde sahen sich nicht wieder, nachdem Amenda Wien im

---

[1]) Zmeskall litt seit langen Jahren an der Gicht, und auch damals, als Beethoven den obigen Brief an ihn richtete.

Jahr 1799 verlassen hatte. Beethoven's Briefe an ihn zeigen aber, daß die weite Entfernung, welche Beide von einander trennte, ihrer gegenseitigen Zuneigung keinen Abbruch that. „So wenig ich Dir auch antworte, so warst Du doch immer mir gegenwärtig und mein Herz schlägt so zärtlich wie immer für dich," schreibt Beethoven im Sommer 1801 an Amenda. Welch' ein Glück wäre es für Beethoven gewesen, wenn er in späteren Jahren, als er sich oft gemüthsvereinsamt fühlte, diesen edeln und geliebten Mann in seiner Umgebung gehabt hätte!

Es ist schon die Rede davon gewesen, daß Beethoven sehr bald nach seiner Niederlassung in Wien Gelegenheit fand, in nahe Beziehungen zu verschiedenen hochadligen Familien Österreich's zu treten, die ihm das wärmste Interesse widmeten. Die Zahl derselben vermehrte sich im Laufe der Zeit noch um einige Persönlichkeiten vornehmer Abkunft. Zu diesen gehörte der jugendliche Graf Franz Brunswick. Obwohl er beinahe 30 Jahre jünger war als Beethoven, so bildete sich nach und nach zu diesem doch ein überaus herzliches, durch das vertrauliche „Du" besiegeltes Freundschaftsverhältniß, wozu wohl die ungewöhnliche musikalische Begabung des Grafen, welcher als Liebhaber im Violoncellspiel Ungewöhnliches leistete, mit beigetragen haben mag. In Beethoven's Briefen an Brunswick herrscht ein ungemein kordialer Ton vor.

Brunswick hatte zwei Schwestern, welche Beethoven's Genie ebenso verehrten, wie ihr Bruder. Die jüngere, mit Vornamen Josefine, war dem Grafen Joseph Deym vermählt und heirathete nach dessen Tode einen Baron Stackelberg. Therese, die ältere Schwester, Ehrenstiftsdame zu Brünn, blieb unverehelicht. Weiterhin wird sich Veranlassung finden, auf sie zurückzukommen.

Von anderer Art waren Beethoven's Beziehungen zu dem schon wiederholt erwähnten Fürsten Karl v. Lichnowsky und dessen Bruder, dem Grafen Moritz v. L. Fehlte dabei auch keineswegs das freundschaftliche Moment, so war doch damit zugleich ein Etwas verbunden, was diesen Verhältnissen eine besondere, in dem Benehmen Beethoven's deutlich erkennbare Nüance gab.

Gelegentlich äußerte Beethoven einmal, mit dem Adel sei gut um-

zugehen, aber man müsse etwas haben, wodurch man ihm imponire. Diese Äußerung giebt den Schlüssel zur Lösung gewisser Erscheinungen in dem Thun und Lassen Beethoven's gegenüber gesellschaftlich hochgestellten Gönnern. Er nahm Auszeichnungen und Huldigungen gern entgegen, und bewies sich auf seine Art, z. B. durch Dedikationen seiner Werke, dafür erkenntlich. Doch lehnte sich sein Selbstgefühl gegen Alles auf, was er als eine Beschränkung der persönlichen Freiheit empfand, und was ihm eine Protektion oder auch Standesunterschiede fühlbar machen mochte. Der Adels- und Geldaristokratie gegenüber betrachtete er sich vollständig ebenbürtig. Wenn diese durch Geburt und Besitz eine bevorzugte Stellung einnahm, so trug er das deutliche Gefühl in sich, den Adel und die unwiderstehliche Macht seines Genius dagegen einsetzen zu können. „Kein Kaiser und kein König hat so das Bewußtsein seiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven," schreibt Bettina im Jahr 1810 an Goethe. Sie hatte richtig gesehen. Nahm doch Beethoven auch einmal ausdrücklich die königliche Würde für sich in Anspruch, und er durfte es im Hinblick auf die errungene absolute Herrschaft im Reich der Instrumentalmusik thun. Als Beethoven den Ring, welchen er vom König von Preußen für die demselben gewidmete 9. Symphonie erhalten hatte, veräußern mußte, wollte Karl Holz es verhindern, indem er sagte: „Meister behaltet den Ring, er ist doch von einem König," worauf Beethoven mit „unbeschreiblicher Würde und Selbstbewußtsein" entgegnete: „Auch ich bin ein König!"

Dies bethätigte Beethoven schon frühzeitig im Verkehr mit gewissen vornehmen Persönlichkeiten Wien's, und unter ihnen zunächst in Betreff des Fürsten Lichnowsky. Dieser liebenswürdige, mit seltener Verehrung für Beethoven erfüllte Kavalier ergriff jede Gelegenheit, um ihm Annehmlichkeiten und zarte Aufmerksamkeiten zu erweisen. Ein paar darauf bezügliche Beispiele, aus denen hervorgeht, daß Beethoven gewisse Gunstbezeigungen desselben indirekt ablehnte, sind schon S. 89 mitgetheilt worden. Fürst Lichnowsky war ein zu feiner Mann, um an diesem Verhalten seines Schützlings Anstoß zu nehmen. Im Gegentheil, er ließ auch ferner keine Ge-

legenheit vorübergehen, um ihm große und kleine Freundlichkeiten zu Theil werden zu lassen. Unterm 29. Juni 1801 konnte Beethoven an Wegeler schreiben:

„Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich es Dir sage, immer mein wärmster Freund war und geblieben ist (kleine Mißhelligkeiten gab es ja auch unter uns, und haben eben diese unsere Freundschaft nicht befestigt?), eine sichere Summe von 600 fl. ausgeworfen, die ich, so lange ich keine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann."

Die „kleinen Mißhelligkeiten" waren es ohne Frage gewesen, welche Beethoven in einer unmuthigen Stimmung veranlaßt hatten, den Grafen Browne, „Brigadier au service de S. M. J. de toute la Russie", seinen größten Beschützer zu nennen. Das Verhältniß zu diesem Musikliebhaber ist nicht ganz aufgeklärt, aber ein besonderer Umstand deutet darauf hin, daß der Graf unserm Meister Beweise ungewöhnlichen Wohlwollens gab. Denn Beethoven, dessen Sympathien nicht leicht zu gewinnen waren, fühlte sich bewogen, die demselben zugeeigneten Streichtrio's (op. 9) mit folgender höchst verbindlicher Widmung zu begleiten:

„Monsieur, L'auteur, vivement pénétré de Votre munificence aussi délicate que libérale, se réjouit, de pouvoir le dire au monde, en Vous dédiant cette oeuvre. Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection en Conoisseur, dependaient moins de l'inspiration du génie, que de la bonne volonté de faire de son mieux; l'auteur aurait la satisfaction tant desirée, de présenter au prémier Mécene de sa Muse, la meilleure des ses oeuvres."

Beethoven widmete dem Grafen Browne sowie seiner Gattin mehrere Kompositionen und schrieb auf seinen speziellen Wunsch die drei vierhändigen Märsche op. 45. Die unschuldige Veranlassung dazu gab Beethovens Schüler Ferd. Ries. Dieser erzählt darüber:

„Beethoven verschaffte mir ein Engagement als Clavierspieler beim Grafen Browne. Dieser hielt sich eine Zeit lang in Baden bei Wien auf, wo ich häufig B.'sche Sachen, theils von Noten, theils auswendig vor einer Versammlung von gewaltigen Beethovenianern spielen mußte. Hier konnte ich mich überzeugen, wie bei den Meisten schon der Name allein hinreicht, Alles in einem Werke schön und vortrefflich, oder mittelmäßig und schlecht zu finden. Eines Tages, des Auswendigspielens müde, spielte ich einen Marsch, wie

er mir gerade in den Kopf kam, ohne irgend eine weitere Absicht. Eine alte Gräfin, die Beethoven mit ihrer Anhänglichkeit wirklich quälte, gerieth darüber in ein hohes Entzücken, da sie glaubte, es sei etwas Neues von demselben, was ich, um mich über sie sowohl, als über die andern Enthusiasten lustig zu machen, nur zu schnell bejahte. Unglücklicherweise kam Beethoven selbst den nächsten Tag nach Baden. Als er nun des Abends beim Grafen Browne kaum in's Zimmer trat, fing die Alte gleich an, von dem äußerst genialen, herrlichen Marsch zu sprechen. Man denke sich meine Verlegenheit. Wohl wissend, daß Beethoven die alte Gräfin nicht leiden konnte, zog ich ihn schnell bei Seite und flüsterte ihm zu, ich hätte mich nur über ihre Albernheit belustigen wollen. Er nahm die Sache zu meinem Glücke sehr gut auf, aber meine Verlegenheit wuchs, als ich den Marsch wiederholen mußte, der nun viel schlechter gerieth, da Beethoven neben mir stand. Dieser erhielt nun von Allen die außerordentlichsten Lobsprüche über sein Genie, die er ganz verwirrt und voller Grimm anhörte, bis sich dieser zuletzt durch ein gewaltiges Lachen auflösete. Später sagte er mir: 'Sehen Sie, lieber Ries! Das sind die großen Kenner, welche jede Musik so richtig und so scharf beurtheilen wollen. Man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings; mehr brauchen sie nicht!' Dieser Marsch veranlaßte übrigens das Gute, daß Graf Browne gleich die Composition dreier Märsche zu vier Händen, welche der Fürstin Esterhazy gewidmet wurden, von Beethoven begehrte."

Das Verhältniß zum Grafen Browne bestand, so viel man weiß, nur einige Jahre, nach deren Ablauf dieser Kunstmäcen aus der Gechichte Beethoven's verschwindet. Inzwischen war aber wiederum Fürst Lichnowsky als eingestanden „wärmster Freund" Beethoven's in den Vordergrund getreten, der es auch weiterhin an Beweisen seiner Gunst nicht fehlen ließ. Eine besondere Gelegenheit gab dazu ein am 5. April 1803 von Beethoven im Theater a. d. Wien veranstaltetes Konzert, in welchem das Oratorium „Christus am Ölberg", das Klavierkonzert (C moll, op. 37) und die zweite Symphonie (D dur) als Novitäten zur Aufführung gelangten. Die letzte Probe dazu fand am Konzerttage selbst statt und fing schon um 8 Uhr Vormittags an. Ries berichtet über dieselbe:

„Es war eine schreckliche Probe und um halb drei Uhr Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Fürst Karl Lichnowsky, der von Anfang der Probe beiwohnte, hatte Butterbrod, kaltes Fleisch und Wein in großen Körben holen lassen. Freundlich ersuchte er alle zuzugreifen, welches nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, daß man wieder guter Dinge wurde. Nun bat der Fürst, das Oratorium noch einmal durchzuprobiren,

damit es Abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven seiner würdig, ins Publikum gebracht werde. Die Probe fing also wieder an."

Eine andere zarte Aufmerksamkeit, welche der Fürst dem Meister schon vor der Zuwendung des Jahrgeldes von 600 fl. erwiesen hatte, bestand darin, daß er ihm ein „vollständiges Streichquartett" von ausgezeichneten italienischen Instrumenten verehrte. Dieselben gingen nach dem Tode Beethoven's in andere Hände über, und befinden sich jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin.

Beethoven gab dem hochherzigen Fürsten seine Dankbarkeit durch die Widmung mehrerer Werke zu erkennen. Allein in das schöne Verhältniß kam weiterhin ein Mißklang, der beide Männer für längere Zeit von einander fernhielt. Um diese Thatsache in das rechte Licht zu stellen, muß eine Erklärung vorangeschickt werden. Beethoven war nichts weniger als ein Bewunderer der Franzosen. Die entschiedene Abneigung, welche er gegen dieselben hegte, hatte vielleicht ihren Ursprung in der rücksichtslosen Occupation seiner heimathlichen Gefilde durch die französische Revolutionsarmee, und der damit verbundenen Vertreibung des Kurfürsten Maximilian Franz aus seiner Residenz Bonn. Wie dem auch sei — die Transrhenanen waren ihm, dem deutsch empfindenden Mann, antipathisch. Davon gab er u. A. eine Probe, als er im Herbst des Jahres 1806 beim Fürsten Lichnowsky auf dessen Gut bei Troppau verweilte. Dort erschienen nämlich einige französische Offiziere als Gäste. Um ihnen einen Ohrenschmaus zu geben, wurde Beethoven vom Fürsten ersucht, auf dem Klavier etwas vorzutragen. Er aber wehrte sich mit aller Entschiedenheit dagegen. Es kam zu einem Wortwechsel, bei welchem der Fürst im Scherz mit Hausarrest drohte, worauf Beethoven schleunigst das Weite suchte. Zu verdenken war es ihm nicht, wenn er seine Kunst, mit der er ohnehin nicht immer gleich aufwartete, Leuten gegenüber zurückhielt, deren Anwesenheit ihn in eine unlustige Stimmung versetzte. Lichnowsky seinerseits aber mußte durch das auffällige Davongehen Beethoven's peinlich berührt werden, wie nicht zu verkennen ist. Das Geschehene ließ sich natürlich nicht sogleich wieder gut machen,

und so währte es einige Zeit, bis das Einvernehmen zu dem Fürsten wieder hergestellt war, welcher dann nach wie vor in seiner wohlwollenden Gesinnung beharrte.

Im Jahr 1811 war Beethoven, nachdem er eine Kur in Teplitz gebraucht, wiederum auf dem Gut seines Gönners in österreichisch Schlesien zum Besuch. Bei dieser Gelegenheit wurde in dem nahe gelegenen Troppau seine C dur-Messe unter einigermaßen erschwerenden Umständen aufgeführt. In Jahn's Aufzeichnungen findet sich Folgendes darüber: „Der Turnermeister wurde an die Paucke gestellt; im Sanctus mußte ihm B. das Solo selbst vorschlagen. Drei Nachmittage wurde probirt. Nach der Aufführung phantasirte B. eine halbe Stunde auf der Orgel zum größten Erstaunen Aller."

Über den späteren Verkehr Lichnowsky's mit Beethoven erzählt Schindler:

„Der Fürst war es gewohnt, seinen Liebling recht oft in seiner Werkstätte zu besuchen. Nach beiderseitiger Übereinkunft sollte von seiner Anwesenheit keine Notiz genommen werden, damit der Meister nicht gestört werde. Der Fürst pflegte nach einem Morgengruß irgend ein Musikwerk durchzublättern, den arbeitenden Meister eine Weile zu beobachten und dann wieder mit einem freundlichen „Adieu" die Stube zu verlassen. Dennoch fühlte sich Beethoven durch diesen Besuch gestört und verschloß zuweilen die Thür. Unverdrossen stieg der Fürst wieder 3 Stockwerke hinab. Als aber der schneidernde Bediente[1]) im Vorzimmer saß, gesellte sich die fürstliche Durchlaucht zu ihm und harrte so lange, bis sich die Thür öffnete und sie den Fürsten der Tonkunst freundlich begrüßen konnte. Das Bedürfniß war somit gestillt. — — Es war jedoch dem allverehrten Kunst-Mäcen nicht beschieden, sich noch lange seines Lieblings und dessen Schöpfungen erfreuen zu können."

Fürst Lichnowsky schied am 15. April 1814 dahin. Beethoven bewahrte ihm eine dankbare Erinnerung, die er auch der Gattin des Verstorbenen widmete. Am 21. September desselben Jahres schrieb er an ihren Schwager, den Grafen Moritz v. Lichnowsky:

„ich küsse der Fürstin die Hände für ihr Andenken und Wohlwollen für mich, nie habe ich vergessen, was ich ihnen überhaupt alle schuldig bin, wenn auch ein unglückseliges Ereigniß Verhältnisse hervorbrachte, wo ich es nicht so, wie ich wünschte, zeigen konnte —"

[1]) Beethoven hatte von 1813—1816 einen Bedienten, „der ein Schneider war und im Vorzimmer des Komponisten sein Handwerk" ausübte.

Länger als mit dem Fürsten Lichnowsky genoß Beethoven das Glück des Umganges mit dessen Bruder. Graf Moritz war, gleichwie der verstorbene Fürst, Mozarts Schüler gewesen, und ein eifriger Klavierspieler. Das Verhältniß zu ihm währte bis zum Tode Beethoven's. Diesem war er ein treuer freundschaftlicher Berather in gewissen, weiterhin noch zu berührenden Angelegenheiten. Er konnte es aber Beethoven, mit dem er es herzlich gut meinte, nicht immer recht machen, infolge dessen dieser denn, wie zum Öfteren auch bei anderen Gelegenheiten, seinem Unmuth in Augenblicks-Explosionen freien Lauf ließ.

Wiederum anderer Art waren Beethoven's Beziehungen zum Erzherzog Rudolph, dem jüngsten Sohn Kaiser Leopold's II. Der am 8. Januar 1788 geborene Prinz hatte sich schon frühzeitig unter Leitung des kaiserlichen Hofkomponisten Anton Tayber mit Musik beschäftigt, und angeblich bereits in seinen Knabenjahren als Klavierspieler im fürstlich Lobkowitz'schen Hause beifällig hören lassen. Tayber, geb. 1754 in Wien, gest. ebendaselbst 1822, versah seit 1792 das Amt des Cembalisten und Amtsgehilfen Salieri's am Hoftheater, und wurde im folgenden Jahr zum Kammerkomponisten mit dem Titel eines Musikmeisters der kaiserlichen Prinzen und Prinzessinnen ernannt. Er war ohne Zweifel ein achtbarer Musiker, doch darf man annehmen, daß er sich in künstlerischer Hinsicht nicht auszeichnete, wie ihn denn auch von seinen Kompositionen nichts überlebt hat. Mag nun sein Unterricht dem Erzherzog Rudolph nicht mehr genügt haben, oder demselben aus irgend einem andern Grunde ein Wechsel des Lehrers wünschenswerth gewesen sein — Thatsache ist, daß Beethoven, nachdem sein Stern sich in den musikalischen Kreisen Wien's zu vollem Glanz entwickelt hatte, als Mentor des Fürstensohnes an die Stelle Tayber's trat. Es wird angenommen, Beethoven sei in dieses Verhältniß zwischen den Jahren 1804—1806 eingerückt. Nottebohm freilich glaubt, daß es erst 1808 geschah, was doch wohl etwas zu spät erscheint, wenn man die Angabe Schindler's dagegen hält, daß Beethoven's Tripel-Konzert (op. 56), welches 1804—5 entstand, für den Erzherzog geschrieben wurde.

Ries sagt in seinen „Erinnerungen", Beethoven habe Etiquette

und was dazu gehöre, nicht gekannt und auch nie kennen wollen. Wenn diese Bemerkung im Allgemeinen zutreffend ist, so stimmt sie doch keineswegs zu dem Ton, in welchem seine zahlreichen, an den Erzherzog gerichteten Briefe gehalten sind. Dieselben bewegen sich zwar nicht innerhalb der Grenzen jener formensteifen Ausdrucksweise, die ehedem bei Zuschriften an derartige hochgestellte Persönlichkeiten üblich war und noch ist, aber sie zeigen trotz aller Gemüthlichkeit doch im Ganzen eine respektvolle und ehrerbietige Sprache. Ja, Beethoven bedient sich zum Theil in ihnen panegyrischer Redewendungen, die man sonst nicht in seinen schriftlichen Kundgebungen wiederfindet. Dagegen war Beethoven nicht dazu zu bewegen, sich dem üblichen Hofzeremoniell zu fügen, wenn er sich zu seinem fürstlichen Schüler begab. Dann

> „brachte er, wie Ries erzählt, durch sein Betragen die Umgebung des Erzherzogs Rudolph anfänglich gar oft in große Verlegenheit. Man wollte ihn nun mit Gewalt belehren, welche Rücksichten er zu beobachten habe. Dies war ihm jedoch unerträglich. Er versprach zwar sich zu bessern, aber — dabei blieb's. Endlich drängte er sich eines Tages, als man ihn, wie er es nannte, wieder hofmeisterte, höchst ärgerlich zum Erzherzoge, erklärte gerade heraus, er habe gewiß alle mögliche Ehrfurcht für seine Person, allein die strenge Beobachtung aller Vorschriften, die man ihm täglich gäbe, sei nicht seine Sache. Der Erzherzog lachte gutmüthig über den Vorfall und befahl, man solle Beethoven nur seinen Weg ungestört gehen lassen; er sei nun einmal so."

Durch diese zu Gunsten Beethoven's getroffene Entscheidung bethätigte der Prinz in liebenswürdigster Weise das Wort Michel Angelo's, wonach man sich große Künstler gefallen lassen müsse, wie sie sind, wenn man ihren Umgang wünsche.

Unter den Beweggründen, welche Beethoven bestimmen mochten, speziell gegen den Erzherzog Rudolph im brieflichen Verkehr gewisse Dehors zu beobachten, bildeten Verehrung und Erkenntlichkeit sicherlich nicht den letzten Antrieb. Denn wenn er für vielfach empfangene Beweise des besondern Wohlwollens seines erlauchten Gönners auch die demselben ertheilten Musikstunden in Gegenrechnung bringen konnte, so mußte er sich doch sagen, daß er im Hinblick auf Pünktlichkeit im Ertheilen der Lektionen häufig nicht den Anforderungen an einen Lehrmeister entsprach.

Wir wissen, daß Beethoven schon in Bonn eine bedeutende Abneigung gegen die Ertheilung von Musikunterricht zeigte. In Wien war es nicht anders. Man darf sogar annehmen, daß diese Abneigung in dem Grade wuchs, als er sich mehr und mehr in seine schöpferische Thätigkeit vertiefte, die ihn zeitweise so vollständig in Anspruch nahm, daß er für nichts Anderes zugänglich war. Wer jemals anhaltend in ähnlicher Lage gewesen ist, wird ihm dies nachfühlen können. Wenn Beethoven nun trotzdem Schüler annahm, so geschah es ohne Zweifel mit den besten Vorsätzen, die eingegangenen Verbindlichkeiten zu erfüllen. Dennoch konnte es nicht ausbleiben, daß er das Lehramt als eine lästige Bürde empfand, sobald größere Kompositionen, deren er öfters gleichzeitig mehrere unter Händen hatte, seinen Geist erfüllten und beschäftigten. Dann scheute er die Ablenkung von seinem eigentlichen Beruf, dann wollte und konnte er sich durch eine so prosaisch-nüchterne Beschäftigung, wie das Stundengeben in Wahrheit nur zu häufig ist, aus dem Strom seiner Inspirationen und Fantasien nicht herausreißen lassen. Und Beethoven war überdies nicht dazu gemacht, nach Uhr und Elle zu unterrichten. Ging er zur Stunde, so kostete es ihm sicherlich mehr Zeit als Anderen, bei denen der geschäftsmäßige Wahlspruch gilt: „time is monney." Namentlich aber war dies in Betreff des Erzherzogs der Fall. Gegen Schnyder von Wartensee[1]), der sich 1812—1813 theoretischer Studien halber in Wien aufhielt, äußerte Beethoven mit Beziehung auf den Prinzen: er habe nur einen Schüler, der ihm viel zu schaffen mache und den er sich gern vom Halse schaffen möchte, wenn er könnte; und an Ries schreibt er am 25. April 1823:

> „Der Aufenthalt des Cardinals[2]) durch vier Wochen hier, wo ich alle Tage 2½, ja 3 Stunden Lectionen geben mußte, raubte mir viel Zeit; denn bei solchen Lectionen ist man des andern Tages kaum im Stande, zu denken, viel weniger zu schreiben."

Indessen bildeten die Störungen, welche Beethoven's Denken und

---

[1]) Ein tüchtiger Musiker, geb. 18. April 1786 in Luzern, gest. 30. Aug. 1868 in Frankfurt a. M., wo er als Musiklehrer eine angesehene Stellung einnahm.

[2]) Erzherzog Rudolph hatte am 24. April 1819 den Kardinaltitel erhalten, und war am 4 Juni desselben Jahres zum Erzbischof von Olmütz gewählt worden.

Schaffen durch das Stundengeben erlitt, nicht den einzigen Grund für die Unregelmäßigkeiten in Ausübung des Lehramtes. Öftere Kränklichkeit, namentlich in den reiferen Jahren, nicht selten auch Abspannung nach angestrengter geistiger Thätigkeit und die Veranstaltung eigener Konzerte gaben gegründete Ursache zur Vernachlässigung der Lektionen — der schweren Sorgen und Nöthe, welche dem Meister das leidige Vormundschaftsverhältniß zu seinem Neffen eintrug, nicht einmal zu gedenken. In seinen zahlreichen Zuschriften an den Erzherzog entschuldigt er sich denn auch bald mit dem einen, bald mit dem andern der vorstehend angeführten Gründe. Begreiflicherweise wurde es ihm mit der Zeit peinlich, immer wieder von Neuem an die jederzeit in humanster Weise bewiesene Nachsicht des hohen Herrn zu appelliren, und so schreibt er demselben einmal im Jahre 1811: „Ich bin immer in ängstlicher Besorgniß, wenn ich nicht so eifrig, nicht so oft, wie ich es wünsche, um Ihre Kaiserliche Hoheit sein kann. Es ist gewiß Wahrheit, wenn ich sage, daß ich dabei sehr viel leide.“ Wer möchte dieses Geständniß des offenen und wahrhaftigen Charakters Beethoven's für eine leere Phrase oder für eine gemachte Ausrede halten?

Konnte er nun auch seinen Verbindlichkeiten gegen den Erzherzog als Lehrer nicht in dem Maße nachkommen, wie es in der Ordnung gewesen wäre, so war er doch darauf bedacht, seinen Gönner in anderer Weise zu entschädigen und bei guter Laune zu erhalten. Der Erzherzog hegte den Wunsch, sämmtliche Werke Beethoven's zu besitzen, und dieser war ihm hierin nicht allein zu Willen, sondern stellte ihm auch die Manuskripte der neu entstandenen Schöpfungen für seine Bibliothek zur Disposition, wobei allerdings das eigene Interesse insofern mitwirkte, als es Beethoven angenehm war, seine Handschriften gut aufgehoben zu wissen. Wenn er etwas davon nöthig hatte, so wandte er sich brieflich an den geistlichen Rath des Erzherzogs, Namens Baumeister, oder an den prinzlichen Kämmerer Schweiger.

Dann auch dedizirte Beethoven dem Erzherzog eine ganze Reihe (der Zahl nach 9) bedeutender Werke. Und als er ihm das große B dur-Trio (op. 97) mit der Widmung zukommen ließ, schrieb er ihm

dabei: „Ich überschicke hier die Zueignung des Trio an J. K. H., auf diesem steht es, aber alle Werke, worauf es nicht angezeigt ist, und die mir einigen Werth haben, sind E. K. H. zugedacht.“ Hiermit übereinstimmend drückt er sich in einem Billet vom 12. März 1812 an den vorgenannten Rath Baumeister folgendermaßen aus: ..... „Sie wissen daß alles Eigenthum meiner geringen Geistesfähigkeiten auch das gänzliche Eigenthum S. K. Hoheit sind.“

Einen weiteren Beweis für die dem Erzherzog gewidmeten Gesinnungen ergiebt die Thatsache, daß Beethoven die Komposition seiner Missa solemnis (op. 123) aus freiem Antriebe für die Inthronisation des Prinzen zum Erzbischof von Ollmütz (20. März 1820) unternahm. Die damit verbundene Absicht wurde freilich insofern nicht erreicht, als die gänzliche Vollendung der Messe erst zu Anfang des Jahres 1823 erfolgte. Aber dieser Umstand vermag die Bedeutung von Beethoven's Entschluß nicht im Mindesten zu schmälern.

Man sieht, Beethoven zeichnete den Erzherzog in einem Maße aus, wie keinen anderen seiner Gönner. In Übereinstimmung steht damit die warme, verehrungsvolle und mitunter fast überschwängliche Ausdrucksweise mancher an denselben gerichteten Briefe. So schreibt er ihm am 14. Dez. 1819:

„Mein Herz ist allezeit bei J. K. H., und ich hoffe gewiß, daß sich endlich die Umstände so ändern werden, daß ich noch weit mehr dazu beitragen kann, als bisher, Ihr großes Talent zu vervollkommnen. Ich glaube, daß J. K. H. wenigstens den besten Willen hierin schon wahrgenommen, und gewiß überzeugt sein werden, daß nur unübersteigliche Hindernisse mich von meinem verehrtesten mir über alles in's Herz gewachsenen liebenswürdigsten Fürsten entfernen können.“

Und am 3. April 1820 sagt er ihm in einem Billet:

„Wenn J. K. H. mich einen Ihrer werthen Gegenstände nennen, so kann ich zuversichtlich sagen, daß J. K. H. einer der mir werthesten Gegenstände im Universum sind. bin ich auch kein Hofmann, so glaube ich, daß J. K. H. mich haben so kennen gelernt, daß nicht bloß kaltes Interesse meine Sache ist, sondern wahre innige Anhänglichkeit mich allezeit an Höchstdieselben gefesselt und beseelt hat.“ —

Aus demselben Jahr ist ein Brief an den Erzherzog vorhanden, in welchem es heißt:

„Innigst gerührt empfing ich gestern Ihr gnädiges Schreiben an mich. Unter dem Schatten eines grünenden herrliche Früchte tragenden Baumes ebenfalls grünen zu dürfen, ist ein Labsal für Menschen, welche das Höhere fühlen und zu denken vermögen. So ist mir auch unter der Ägide J. K. H.!"

In Beethoven war nichts von einem Schmeichler, und am allerwenigsten verstand er sich darauf, Gefühle zu erheucheln, die er nicht empfand. Es kann also kein Zweifel darüber herrschen, daß er wirklich so fühlte, wie er sich in seinen Briefen, deren Ton ja Manchem hier und da allzu submiß erscheinen mag, gegen den Erzherzog aussprach. Selbst gegen dritte Personen rühmte er „die vorzüglichen Eigenschaften des Geistes und Herzens des Erzherzogs, wenn man das Glück habe ihn in der Nähe zu kennen." Nicht zu übersehen ist übrigens, daß Beethoven um jene Zeit, welcher einzelne überschwänglich gehaltene Briefe an den Prinzen angehören, fast alle seine alten Freunde verloren hatte. Das dadurch erzeugte schmerzliche Bewußtsein der Vereinsamung ließ ihn daher nur um so mehr den hohen Werth der Beziehungen zu dem, von Herzen ihm wohlwollend gesinnten Manne empfinden, und dies Moment hat sicher mit zu Beethoven's beregter Ausdrucksweise beigetragen.

Allerdings besitzen wir auch einzelne briefliche Äußerungen Beethoven's in Betreff des Erzherzogs, welche mit den Versicherungen der Verehrung, Liebe und Anhänglichkeit zu demselben im Widerspruch stehen. Sie rühren aus seinen letzten Lebensjahren her, in welchen ihn Ärgernisse und Bekümmernisse mannichfacher Art im Verein mit einer hochgradigen, durch Kränklichkeit und angestrengtes Schaffen gesteigerten Nervosität äußerst reizbar gemacht hatten. War er bisweilen doch auch sehr schlecht auf Wien und seine Bewohner zu sprechen. Hanslick bemerkt in Bezug darauf treffend:

„Wir wissen, daß die ärgerlichen Worte, die Beethoven in seinen letzten Jahren gegen Wien zu richten liebte, als leidenschaftliche Ausbrüche, nicht als überlegte Anklagen aufzunehmen sind. Sie hatten ihren Grund theils in ihm selbst, theils in Verhältnissen, die unabhängig von Wien, allerorten dieselben gewesen wären. Soweit er bei seinen quälenden körperlichen Leiden, bei seinem reizbaren, leidenschaftlichen Temperament, bei seinen ewig dissonirenden Verwandtschaftsbeziehungen überhaupt zufrieden sein konnte, fühlte er sich wohl in Oesterreich zufrieden."

Die Verstimmungen, denen Beethoven infolge seiner komplizirten persönlichen Verhältnisse unterworfen war, wirkten nach verschiedenen Seiten, und gelegentlich beeinflußten sie auch seine Meinung über den Erzherzog, wozu außerdem noch Einflüsterungen unberufener Rathgeber kamen. Lägen nicht die überzeugendsten Beweise von dem durch und durch ehrenhaften, edlen Charakter Beethoven's vor, so würde man Bedenken gegen denselben hegen können, wenn er sagt, daß er durch seine unglückliche Verbindung mit dem Prinzen beinahe an den Bettelstab gebracht worden sei, so wie, daß der schwache Kardinal ihn in einen Morast hineingebracht habe. Das waren Angstrufe, die er in halber Verzweiflung Angesichts seiner unerquicklichen Lage ausstieß. Nun kamen die Ohrenbläser und suchten ihm klar zu machen, daß der Erzherzog ihn nicht hinreichend unterstütze. Hofrath Peters fragt Beethoven sogar einmal geradezu:

„Gehen Sie jetzt wieder zum Erzherzog und ohne Ersatz für so viele Bemühung?" Und dann äußert er wieder: „Machen Sie doch nur zu Ende mit der Messe (es war die Missa solemnis gemeint), er wird etwas thun, aber nicht viel wird es sein .... Es ist gewiß, daß er seiner eigenen Ehre wegen sich von Ihnen nicht trennen kann, darum thun sie Unrecht, wenn Sie nicht auf Fixirung eines vollkommenen Unterhaltes dringen — es soll bekannt werden — sein Betragen muß ihn vor Jedermann herabsetzen — durch diese Reihe von Jahren — es bleibt eine unedle Schwäche." —

Darf man sich da wundern, wenn Beethoven bei seiner ohnehin zum Mißtrauen hinneigenden Natur durch dergleichen Reden irritirt wurde, und wenn ihm dann in schlimmen Stunden unwirsche Worte auch über den von ihm verehrten Erzherzog entfuhren?

Es ist wohl anzunehmen, daß der Erzherzog für Beethoven that, was ihm seine Mittel erlaubten. Außer dem namhaften Beitrage zu der seit 1809 im Verein mit den Fürsten Lobkowitz und Kinsky unserem Meister dargebotenen Rente, gewährte er ihm auch noch gelegentliche Zuwendungen, über deren Beträge Näheres nicht bekannt geworden ist. Bei ruhiger Überlegung erschien denn Beethoven die Sache auch in einem anderen Lichte, wie folgende in jene Zeit gehörende Äußerung beweist:

„Der Erzherzog Kardinal ist hier, ich gehe alle Woche 2 Mal zu ihm, von Großmuth und Geld ist zwar nichts zu hoffen, allein ich

bin doch auf einem so guten vertrauten Fuß mit ihm, daß es mir äußerst wehe thun würde, ihm nicht etwas angenehmes zu erzeigen, auch glaube ich ist die anscheinende Kargheit nicht seine Schuld."

Betrachtet man die Beziehungen Beethovens zum Erzherzog Rudolph in ihrer Gesammtheit, so empfängt man einen wohlthuenden Eindruck. Von Konflikten, wie sie Beethoven mit anderen ihm nahestehenden Personen hatte, blieb dieses Verhältniß während seiner langjährigen Dauer frei. Nur einmal kam es aus besonderem Anlaß zu einem kleinen Wetterleuchten Seitens des Olympiers der Tonkunst. Der Erzherzog hatte ihn nämlich aufgefordert, die Musik zu einem Carrousel zu liefern. Nach Nottebohm's Ermittelungen fand dasselbe nicht, wie Köchel[1]) angenommen hat, im Jahr 1814, sondern 1810 statt.[2]) Es erscheint uns heute seltsam, einem Tonmeister, der bereits Werke wie den Fidelio, die heroische und die C moll-Symphonie, nebst vielen anderen bedeutenden Schöpfungen geliefert hatte, einen derartigen Antrag zu machen. Zwar war Beethoven im Jahr 1795 bereitwillig darauf eingegangen, für den Künstlerball Tänze zu schreiben; aber abgesehen davon, daß es sich dabei nicht um vierbeinige, sondern um zweibeinige Tänzer handelte, that Beethoven es wohl hauptsächlich, um sich in weiteren Kreisen Wien's bekannt zu machen, was er später nicht mehr nöthig hatte. Leicht kann man sich denken, wie es beim Empfange dieser Aufforderung, die sich gewiß kein Anderer hätte erlauben dürfen, im Innern Beethoven's grollte. Er bezwang sich indessen möglichst und richtete nur folgendes halb humoristisch scherzende, und halb ironische Billet an den Erzherzog:

„Ich merke es, Eure Kaiserl. Hoheit wollen meine Wirkungen der Musik auch noch auf die Pferde versuchen lassen. Es sei, ich will sehen, ob dadurch die Reitenden einige geschickte Purzelbäume machen können. — Ei, Ei, ich muß doch lachen, wie Eure Kaiserl. Hoheit auch bei dieser Gelegenheit an mich denken; dafür werde auch ich Zeitlebens sein

Ihr bereitwilligster Diener
Ludwig van Beethoven.

NB. Die verlangte Pferde-Musik wird mit dem schnellsten Galopp bei Eurer Kais. Hoheit anlangen."

---

[1]) Der Verfasser des rühmlich bekannten „Chronologisch-systematischen Verzeichnisses sämmtlicher Werke Mozarts" und anderer werthvoller Schriften.

[2]) Zweite Beethoveniana S. 259.

Beethoven hat diese „Pferde-Musik“ wirklich geliefert. Eine Kopie derselben trägt die Überschrift: „Zwei Märsche für Militär-Musik, verfaßt zum Carrousel an dem glorreichen Namens-Feste J. K. K. Maj. Maria Ludovika in dem K. K. Schloßgarten zu Laxenburg, von L. van Beethoven.“

An Brentano, der weiterhin Erwähnung finden wird, schrieb Beethoven d. 19. Mai 1822, wie sehr der Erzherzog für seine Werke eingenommen sei, und in einem Briefe an Nägeli vom 9. September 1824 sagt er von ihm: „Musik versteht er, und er lebt und webt darin, mir thut es wirklich um sein Talent leid, daß ich nicht mehr so viel an ihm theilnehmen kann.“ Unverkennbar legte der Erzherzog — das geht aus Allem hervor — ein warmes Interesse für Beethoven's Schöpfungen an den Tag. Ob er aber trotzdem die hohe epochemachende Bedeutung derselben ganz und voll zu würdigen vermochte, bleibe nach obigem Vorkommniß dahingestellt. Jedenfalls gab es genug andere Tonsetzer in Wien, für die ein solcher Auftrag passender gewesen wäre, als für Beethoven.

Außer den bisher erwähnten Gönnern Beethoven's sind an dieser Stelle noch die Fürsten Lobkowitz und Kinsky zu nennen. Sie machten sich um ihn besonderes dadurch verdient, daß sie ihm mit dem Erzherzog Rudolph vereint, wie schon erwähnt, eine lebenslängliche Rente bewilligten, worüber das Nähere im 16. Abschnitt d. Bl. mitgetheilt ist.

Fürst Lobkowitz, zwei Jahre jünger als Beethoven, interessirte sich für diesen bald nach dessen Niederlassung in Wien aufs Lebhafteste und trat dann auch zu ihm in ein intimes, doch nicht ohne Schatten gebliebenes Verhältniß. Seine Schwärmerei für Musik und dramatische Kunst — zeitweilig war er auch an der Leitung der kaiserlichen Theater betheiligt — kannte keine Grenzen, und ebenso seine bis zur Verschwendung gehende Freigebigkeit, durch die er schließlich trotz eines sehr bedeutenden Vermögens in so mißliche Umstände gerieth, daß der Bankerott nicht ausblieb. Auf alle Fälle sind ihm seine für die Kunst in großem Maß gebrachten Opfer hoch anzurechnen.

Seit 1804 unterhielt Fürst Lobkowitz eine ausgezeichnete Privat-

kapelle, unter deren Mitwirkung zum Öfteren in seinem Hause musikalische Produktionen stattfanden, bei welchen namentlich auch Beethoven'sche Orchesterwerke zur Aufführung kamen. Gelegentlich ließ sich Beethoven in diesen Konzerten als Klavierspieler hören. Über die zwischen ihm und dem Fürsten vorgefallenen Differenzen wird an einem anderen Ort das Nöthige mitgetheilt werden. Hier sei nur noch bemerkt, daß Lobkowitz d. 15. Dezember 1816 starb. Beethoven widmete ihm mehrere Werke.

Auch im Hause des Fürsten Kinsky verherrlichte Beethoven so manchen musikalischen Abend durch sein Spiel, doch scheint es mit diesem Kunstmäcen nicht ganz zu jener Vertraulichkeit gekommen zu ein, die mit Lichnowsky's und dem Fürsten Lobkowitz, wenigstens zeitweilig, bestand. Er hat ihm auch nur eine seiner Kompositionen, nämlich die ursprünglich dem Fürsten Esterhazy zugedachte C dur-Messe (op. 86) dedizirt. Seiner Gattin wurden einige Liederkompositionen gewidmet.

Nicht lange nach Bewilligung der Leibrente an Beethoven verlor der Fürst Kinsky im dreißigsten Jahr sein Leben infolge eines Sturzes vom Pferde. Es geschah am 2. oder 3. November 1812.

Unter den Gönnern Beethoven's nahm auch der Graf Andrei Kyrillowitsch Rasoumowsky, dessen Vater der jüngere Bruder jener beiden Günstlinge der Kaiserinnen Elisabeth Petrowna und Katharina II. war, zeitweilig eine bemerkenswerthe Stellung ein. Im Jahr 1792 oder 93 wurde er zum russischen Gesandten in Wien ernannt, nachdem er in gleicher Eigenschaft an mehreren anderen europäischen Höfen thätig gewesen war. Den Wiener Posten bekleidete er mit einer zwei- und einhalbjährigen Unterbrechung bis 1807. Doch verblieb er auch weiterhin in der österreichischen Hauptstadt bis zu seinem Tode (Septbr. 1836). Da er in einem nahen verwandtschaftlichen Verhältniß zum Fürsten Karl Lichnowsky stand, so entspann sich bei seiner großen Musikliebe sehr bald ein näherer Verkehr mit Beethoven. Rasoumowsky „lebte auf fürstlichem Fuße, Kunst und Wissenschaft aufmunternd, mit einer reichen Bibliothek und anderen Sammlungen sich umgebend, und von allen bewundert und beneidet," wie der Geschichtsschreiber Joh. Heinr.

Schnitzler berichtet. In der Nähe des Praters, am Donaukanal, ließ er sich einen „stattlichen, von reizenden Anlagen umgebenen Palast erbauen, und denselben durch eine Brücke mit dem genannten Park und Wien verbinden." Dieser Palast gerieth am 31. Dezember 1814 nach einer großen Festlichkeit in Brand. „In Zeit von wenigen Stunden waren mehrere Zimmer dieses prächtigen Etablissements, an welches sein Schöpfer seit 20 Jahren alles, was Pracht, Kunstsinn und Liberalität vermögen, verwendete, ein Raub der wüthenden Flammen. Darunter befanden sich auch die kostbare Bibliothek und der unschätzbare Canova-Saal, welcher ganz mit Bildsäulen dieses Meisterkünstlers angefüllt war, die nun durch die einstürzende Decke des Zimmers zertrümmert wurden." Kaiser Alexander bewilligte dem Grafen eine Anleihe von 400 000 Silberrubeln zum Wiederaufbau des Palastes. „Allein diese Summe reichte bei weitem nicht aus, und um noch weitere Vorschüsse zu erhalten, mußte zuletzt auf das Eigenthum des prächtigen Hauses verzichtet werden." [1])

Vom Jahr 1808 ab hielt sich Rasoumowsky ein eigenes Streichquartett. Er selbst war so weit musikalisch gebildet, daß er die zweite Violine in demselben übernehmen konnte. Auf Verlangen trat an seine Stelle der jugendliche Violinist Joseph Mayseder. Für die erste Geige war Schuppanzigh engagirt. Bratsche und Violoncello befanden sich in den Händen von Weiß und Linke. In diesen Qartettunterhaltungen wurde, nach Seyfried's Versicherung, Alles, was Beethoven komponirte, „brühwarm aus der Pfanne durchprobirt, und nach eigener Angabe haarscharf, genau, wie er es ebenso, und schlechterdings nicht anders haben wollte, ausgeführt."

Als das Rasoumowsky'sche Quartett durch dessen Begründer im Jahr 1816 aufgelöst wurde, setzte er den Mitgliedern desselben eine Pension aus. Einen bleibenden Namen in der Musikgeschichte erwarb sich aber der vom russischen Kaiser 1815 in den Fürstenstand erhobene Graf dadurch, daß er Beethoven zur Komposition von Streichquartetten

---

[1]) Thayer III, 322. Dort finden sich ausführliche Mittheilungen über das Leben und Treiben in Rasoumowsky's Behausung, so wie über das oben erwähnte Brandunglück.

veranlaßte, was Ende 1805 geschah. Dieser ging darauf ein, und schuf die drei unter der Werkzahl 59 bekannten Quartette, welche dem Grafen gewidmet sind. Dagegen ließ Beethoven sich nicht dazu bereit finden, dem Grafen theoretischen Unterricht zu ertheilen. Für denselben wurde auf des Meisters Empfehlung Aloys Förster gewonnen.

Zu den Persönlichkeiten, welche Beethoven in Wien nahe standen, kamen im Laufe der Zeit auch einige weibliche Gestalten — treffliche Frauen, von denen jede in ihrer Weise Bedeutung für denselben gewann. Zunächst fesselt da unsern Blick die schöne, stattliche Baronesse Dorothea v. Ertmann, geb. Graumann, eine Frankfurterin, welche mit dem österreichischen Offizier v. Ertmann vermählt war. Im Besitze eines großen pianistischen Talentes, hatte sie das Studium der Klavierkompositionen Beethoven's unter dessen Leitung mit solchem Erfolg betrieben, daß ihr im Vortrag derselben keine andere Spielerin Wien's an die Seite gesetzt werden konnte. Beethoven schätzte ihre Leistungen sehr hoch, und gab dies dadurch zu erkennen, daß er ihr mit Beziehung auf die Schutzpatronin der Musik den Namen „Cäcilia" beilegte. Reichardt, der sie im Winter 1808—1809 wiederholt hörte, schrieb über sie, daß er „durch ihren Vortrag einer großen Beethoven'schen Sonate wie fast noch nie überrascht" worden sei, und mit Beziehung auf eine bei anderer Gelegenheit von ihr gespielte „große Beethoven'sche Phantasie" [1]) rühmt er ihre „Kraft, Seele und Vollkommenheit" der Wiedergabe, durch welche sie Alles entzückt habe. Bestätigt werden diese bewundernden Äußerungen in näherer Motivirung durch Schindler, der indessen Frau v. Ertmann erst in späteren Jahren hörte. Er berichtet:

„Diese Künstlerin im eigentlichsten Wortsinn excellirte ganz besonders im Ausdrucke des Anmuthigen, Zarten und Naiven, aber auch im Tiefen und Sentimentalen, [2]) demnach sämmtliche Werke vom Prinzen Louis Ferdinand von Preußen und ein Theil der

---

[1]) Reichardt hat diese beiden Stücke nicht naher bezeichnet.

[2]) Dieser Ausdruck erscheint bedenklich, weil er eher einen Tadel als ein Lob involvirt. Er ist auch nicht auf Beethoven's Musik anwendbar.

Beethoven'schen ihr Repertoire gebildet haben. Was sie hierin geleistet, war schlechterdings unnachahmlich. Selbst die verborgensten Intentionen in Beethoven's Werken errieth sie mit solcher Sicherheit, als ständen selbe geschrieben vor ihren Augen. Im Gleichen that es diese Hochsinnige mit der Nüancirung des Zeitmaaßes, das bekanntlich in vielen Fällen sich mit Worten nicht bezeichnen läßt. Sie verstand es, dem Geiste jeglicher Phrase die angemessene Bewegung zu geben und eine mit der anderen künstlerisch zu vermitteln, darum alles motivirt erschien. Damit ist es ihr oft gelungen, unsern Großmeister zu hoher Bewunderung zu bringen."

Beethoven widmete dieser so begabten Frau seine Sonate op. 101, welche er ihr mit folgender Zuschrift nach St. Pölten, ihrem damaligen Aufenthaltsorte, sandte:

„Meine liebe, werthe Dorothea-Cäcilia!

Oft haben Sie mich verkennen müssen, indem ich Ihnen zuwider erscheinen mußte, vieles lag in den Umständen, besonders in den früheren Zeiten, wo meine Weise weniger als jetzt anerkannt wurde. — Sie wissen die Deutungen der unberufenen Apostel, die sich mit ganz anderen Mitteln als mit dem heil'gen Evangelium forthelfen, hierunter habe ich nicht gerechnet wollen seyn. — Empfangen Sie nun, was Ihnen öfters zugedacht war, und was Ihnen ein Beweis meiner Anhänglichkeit an Ihr Kunsttalent, wie an ihre Person, abgeben möge. Daß ich neulich Sie nicht bei Czerny spielen hören konnte, ist meiner Kränklichkeit zuzuschreiben, die endlich scheint vor meiner Gesundheitskraft zurück fliehen zu wollen.

Ich hoffe bald von Ihnen zu hören, wie es in St. Pölten mit den — steht, und ob Sie etwas halten auf Ihren

Verehrer und Freund
L. van Beethoven, m. p.

Alles Schöne an Ihren werthen Mann und Gemal von mir.

Wien am 23. Februar 1816."

Im Jahr 1818 wurde Baron v. Ertmann als General nach Mailand versetzt, und hier vernahm Felix Mendelssohn aus dem Munde der Gattin desselben eine Erzählung, welche nicht allein charakteristisch für Beethoven, sondern auch bezeichnend für seine Beziehung zum Ertmann'schen Hause ist.

„Wie sie ihr letztes Kind verloren habe, so berichtete Mendelssohn[1]) nach Frau v. Ertmann's Mittheilung, da habe van Beethoven erst gar nicht mehr in's Haus kommen können; endlich habe er sie zu sich eingeladen, und als sie kam, saß er am Clavier, und

[1]) In seinen „Reisebriefen."

sagte blos: 'Wir werden nun in Tönen mit einander sprechen', und spielte so über eine Stunde immer fort, und, wie sie sich ausdrückte: Er sagte mir alles, und gab mir auch zuletzt den Trost."

Diese schmucklose Erzählung, welche von Beethoven's Zartsinn und Feinfühligkeit einen sprechenden Beweis liefert, hat etwas ungemein Ergreifendes. Nicht mit schön gesetzten Worten, sondern durch seine Kunst, die Wenige so verstanden, wie die ihr Kind betrauernde Freundin, sprach er dieser sein inniges Mitgefühl aus, und brachte sie dadurch in eine gehobenere Stimmung. Er gab ihr damit Etwas, was Zeitlebens in ihrem Innern schmerzbeschwichtigend nachhallte.

Keinen so schönen Abschluß wie mit „der lieben, werthen Dorothea-Cäcilia" fand das freundschaftliche Verhältniß Beethoven's zur Gattin des Grafen Peter Erdödy, einer geborenen Gräfin Niczky. Sie war neun Jahr jünger als Beethoven und nach Reichardts Bericht eine „sehr hübsche, kleine, feine Frau." Beethoven verkehrte gern und viel mit ihr, da sie ein lebhaftes Interesse für seine, von ihr mit Vorliebe gespielte Musik bekundete. Als Zeichen seiner Verehrung widmete Beethoven ihr die beiden Trio's op. 70. Der häufige Verkehr mit dieser Dame wurde dadurch begünstigt, daß Beethoven, als er im Jahr 1804 ein Logis im Pasqualati'schen Hause auf der Mölkerbastei bezog, für fünf Jahre Nachbar derselben wurde, da auch sie dort wohnte. Indessen veruneinigte sich Beethoven schließlich aus unbekannten Gründen mit der Gräfin, und obwohl diese durch ihn veranlaßte Dissonanz sich bald wieder auflöste, indem er die Freundin brieflich um Verzeihung bat, so konnte er sich doch nicht entschließen, mit ihr länger unter einem Dache zu leben, weshalb er bald darauf — es war im Jahr 1809 — sein Domizil nach der Wallfischgasse verlegte. Die freundlichen Beziehungen Beider wurden dadurch nicht aufgehoben. Doch traten späterhin Umstände ein, welche für den persönlichen Verkehr ein Hemmniß bildeten.

Im Herbst des Jahres 1815 verließ die Familie Erdödy Wien, um ihren ständigen Wohnsitz in Croatien zu nehmen, wo sie begütert war. Dort hatte sie das Unglück, im folgenden Jahre einen Sohn durch den Tod zu verlieren. Beethoven zeigte sich auch hier als

treuer, theilnehmender Freund. Unterm 15. Mai 1816 richtete er folgende Zeilen an die Gräfin:

„Verehrte liebe Freundin!

Dieser Brief ist schon geschrieben, u. heute begegne ich Linke[1]), u. ihr beweinungswürdiges Schicksal den plötzlichen Verlust ihres lieben Sohnes — wo wäre hier Trost zu geben, nichts schmerzt mehr als das schnell unvorhergesehene Hinscheiden derjenigen, die uns nahe sind, so kann ich ebenfalls meines armen Bruders[2]) Tod nicht vergessen, nichts als — daß man denken kann daß die geschwind hinweg geschiedenen weniger leiden — ich nehme aber den innigsten Antheil an ihrem unersetzlichen Verlust — vielleicht habe ich ihnen noch nicht geschrieben daß ich ebenfalls mich schon lange gar nicht wohl befinde, mit eine Ursache meines langen Stillschweigens nun noch obendrein die Sorgen für meinen Karl,[3]) den ich oft in meinem Sinn gedacht habe an ihren lieben Sohn anzuschließen. — Wehmuth ergreift mich um ihretwillen u. auch um meinetwillen, da ich ihren Sohn geliebt. — Der Himmel wacht über Sie und wird ihre schon ohnedem großen Leiden nicht vermehren wollen, wenn sie auch in ihren Gesundheitszuständen noch mehr wanken sollten, denken sie ihr Sohn hätte in die Schlacht gemüßt und hätte dort wie Millionen seinen Tod gefunden, dann sind sie noch Mutter zweier lieben hoffnungsvollen Kinder. — Ich hoffe bald Nachrichten von ihnen, weine hier mit ihnen, geben sie übrigens allem Geschwätz, warum ich nicht an sie geschrieben habe (kein) Gehör, auch Linke nicht, der ihnen zwar zugethan ist, aber sehr gerne schwätzt — und ich glaube daß es zwischen ihnen liebe Gräfin und mir keinen Zwischenträger bedarf

in Eil mit Achtung
ihr Freund
Beethoven."

Vier Jahre später erreichten die Beziehungen zur Gräfin Erdödy ihr Ende. Eines Vergehens halber wurde sie aus ihrem Heimathlande verwiesen. Sie starb 1837 in München, wohin sie sich gewandt, nachdem Padua eine Zeitlang ihr Aufenthaltsort gewesen war.

Ein weiteres Freundschaftsverhältniß, welches in die vierziger Lebensjahre Beethoven's fällt, war dasjenige zu Frau Bigot, geb. Marie Kiene. Ihr Gatte, ein geborner Berliner, mit dem sie sich 1804 verheirathete, versah das Amt des Kustos in Rasoumowsky's Bibliothek. Frau Bigot, im Besitz eines ungewöhnlichen musikalischen

---

[1]) Der Violoncellist.

[2]) Beethoven's Bruder Karl war 6 Monate vorher gestorben.

[3]) Beethoven's Neffe.

Talentes mit besonderer Begabung für das Klavierspiel, erregte die lebhafte Theilnahme Haydn's und Beethoven's. Letzterer verkehrte mit dem Ehepaar in seiner zwanglosen Art, und dies wurde übel gedeutet, weshalb er sich zu einer brieflichen Erklärung an Bigots veranlaßt fühlte, in der es u. A. heißt:

„Es ist vielleicht möglich, daß ich einigemal nicht fein genug mit Bigot gescherzt habe, ich habe Ihnen ja selbst gesagt, daß ich zuweilen sehr ungezogen bin — ich bin mit allen meinen Freunden äußerst natürlich und hasse allen Zwang, Bigot zähle ich nun auch darunter, wenn ihn etwas verdrießt von mir, so fordert es die Freundschaft von ihm und Ihnen, daß sie mir solches sagen — und ich werde mich gewiß hüten, ihm wieder wehe zu thun — aber wie kann die gute Marie meinen Handlungen so eine böse Deutung geben," — — In demselben Briefe sagt er vorher schon: „ohnedem ist es einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als freundschaftlichen Verhältniß mit der Gattin eines andern zu stehen, nicht möchte ich durch so ein Verhältniß meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vielleicht mein Geschick einst mit mir theilen wird, anfüllen — und so das schönste reinste Leben mir selbst verderben." Gegen Schluß dieses Schreibens bemerkt Beethoven: „nie, nie werden Sie mich unedel finden, von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles, was schön und gut ist — Sie haben meinem Herzen sehr wehe gethan." —

So durfte ein Mann sprechen, der sich im Verkehr mit verheiratheten Frauen nichts vorzuwerfen hatte. Thatsächlich findet sich keine Spur in Beethoven's Leben davon, daß er jemals irgend Etwas in Bezug auf ein eheliches Verhältniß unternommen hätte, was ihm zur Unehre gereichen konnte.

Der Verkehr mit Bigot's währte übrigens nur einige Jahre, da sie bereits 1809 von Wien fort und nach Paris zogen. Doch scheint der Umgang mit ihnen, dem Briefe nach zu urtheilen, aus welchem vorstehend Bruchstücke gegeben wurden, ebenso gemüthlich als herzlich gewesen zu sein. Fétis, welcher Frau Bigot einen Artikel in seiner „Biographie universelle"[1]) gewidmet hat, sagt, daß ihr Gatte nach dem unglücklichen russischen Feldzuge von 1812 als Gefangener in Wilna zurückgehalten, und dadurch seines Amtes beraubt worden sei. Seine Frau sah sich infolge dessen genöthigt, ihre Familie durch

---

[1]) Bd. I, 413.

Klavierunterricht zu ernähren. Doch schon 1820, im 35. Lebensjahre raffte sie ein Brustleiden dahin.

Es ist hier noch einer würdigen Frau zu gedenken, welche in Beethoven's Dasein, so zu sagen, die Rolle eines weiblichen Zmeskall spielte: Nanette Streicher. Sie war die Tochter des Augsburger Pianofortefabikanten Georg Andreas Stein, und schon in jungen Jahren eine wackere Klavierspielerin. Mit der Kunst des Klavierbaues durch ihren Vater vertraut gemacht, führte sie nach dessen Tode (1792) mit ihrem Bruder Matthäus Andreas gemeinschaftlich das Geschäft fort, welches Anfangs 1794 nach Wien verlegt wurde. Nachdem sie sich dann mit dem Klavierspieler und Pianofortebauer Joh. Andreas Streicher verheirathet hatte, trennte sie sich 1802 von ihrem Bruder, um mit ihrem Mann eine eigene Fabrik zu begründen, deren für jene Zeit vorzügliche Erzeugnisse bekanntlich zu bedeutendem Ruf gelangten.

Der Leser wird sich erinnern, daß Beethoven im Jahr 1787 auf seiner Rückreise von Wien nach Bonn in Augsburg verweilte. Bei dieser Gelegenheit besuchte er ohne Zweifel den alten Stein, und als wahrscheinlich darf daher angenommen werden, daß er damals schon seine Wiener Freundin als „Mädl", wie Mozart Stein's Tochter nannte, kennen gelernt hatte.

Nanette Streicher nahm, ebenso wie ihr Gatte, aufrichtigen Antheil an dem Wohlergehen Beethoven's und war ihm zeitweilig eine treue Beratherin und Helferin in Dienstboten- und Garderobeangelegenheiten.

Abgesehen von Streicher's genoß Beethoven die Annehmlichkeit eines gemüthlich behaglichen Verkehrs noch in einigen anderen Familien Wien's, von denen nur Malfatti's, Brentano's und Giannatasio's erwähnt seien.

Im Malfatti'schen Hause wurde Beethoven durch seinen Freund Gleichenstein, den späteren Schwiegersohn der Familie, bekannt. Von den beiden Töchtern Malfatti's heirathete Gleichenstein 1811 die jüngere, Namens Anna. Die um 11 Monate ältere Schwester, Therese, schloß in ihrem vier- oder fünfundzwanzigsten Jahre das Ehebündniß mit

dem Hofrath Baron v. Drosdick. Es wird ihrer noch im 17. Abschnitt d. Bl. zu gedenken sein.

Wohlgeordnete Vermögensverhältnisse gestatteten der Familie Malfatti, im Sommer auf ihrem Gute und während der Wintermonate in der Residenz zu leben. Angenehme gesellige Verbindungen und Liebhaberei für Musik gaben dem Hause eine ungewöhnliche Anziehungskraft, welche durch die Liebenswürdigkeit der Töchter noch verstärkt wurde. Dort machte Beethoven die Bekanntschaft eines Verwandten der Malfatti's, des seiner Zeit in Wien angesehenen Arztes Dr. Malfatti, und durch diesen wiederum diejenige seines Assistenzarztes, des Dr. Bertolini. Zu beiden Männern, die ihn eine Zeitlang behandelten, trat Beethoven in freundschaftliche Beziehungen, welche jedoch im Jahr 1815 mit einem durch des Meisters Heftigkeit veranlaßten Zerwürfniß endeten. Zwischen Dr. Malfatti und Beethoven fand schließlich eine Aussöhnung statt, doch erst, als letzterer schon auf dem Sterbebette lag.

Die Verbindung mit der Familie Giannatasio del Rio wurde durch die Erziehung von Beethoven's Neffen veranlaßt. Giannatasio war Direktor eines Knabeninstituts, welches bereits seit 1798 existirte und eines guten Rufes genoß. Dieser Anstalt übergab Beethoven seinen Adoptivsohn. Das Bedürfniß, denselben öfters zu sehen und Erkundigungen über ihn einzuziehen, gab den nächsten Anlaß zu häufigen Zusammenkünften mit Giannatasio's. Dazu kam, daß die ältere Tochter des Hauses für Beethoven's Musik schwärmte, was dann einen weiteren Anknüpfungspunkt bot. Beethoven lernte sich allmälig in diesem Kreise heimisch fühlen und verbrachte längere Zeit hindurch „fast alle Abende“ in demselben, nachdem das Pensionat auf das „Landstraßen-Glacis“ verlegt worden war, in dessen Nähe Beethoven eine Wohnung bezogen hatte.

Von besonderem Interesse erscheint Beethoven's Verkehr in der Brentano'schen Familie, weil sich die Bekanntschaft Beethoven's mit Bettina v. Arnim, der Schwester des Hausherrn daran knüpfte. Franz Brentano war mit der Tochter des vielseitig gebildeten und um das österreichische Schulwesen verdienten Joseph Melchior v. Birkenstock († 1809) verheirathet, und auf Wunsch seiner Frau für

einige Jahre von seinem Heimath- und Wohnort Frankfurt a. M. nach Wien übergesiedelt. Da Beethoven vorher schon im Birkenstock-schen Hause aus- und eingegangen war, so konnte es nicht fehlen, daß er auch zu dem Frankfurter Ehepaar in freundliche Beziehung trat, die alsbald eine herzliche wurde. Es war seine unvergleichliche Kunst, die auch hier zur Hauptsache das Bindemittel bildete. Sie bereitete den neuen Freunden nicht nur hohe Genüsse, sondern wurde zugleich eine Trösterin für Frau Brentano, welche durch andauernde Kränklichkeit während ihres Wiener Lebens vielfach von der Außenwelt getrennt war. Für Beethoven's Zartgefühl bedurfte es keiner besonderen Anregung, um der Leidenden in einsamen Stunden durch sein Spiel eine geistige Erquickung zu gewähren. Zum Öfteren fand er sich in ihrem Vorzimmer ein und erging sich auf dem dort befindlichen Instrument in freien Phantasien. Auch in anderer Hinsicht offenbarte Beethoven seine freundschaftliche Gesinnung. Brentano's hatten eine Tochter Namens Maximiliane. Beethoven komponirte am 2. Juni 1812 für diese „kleine Freundin zur Aufmunterung im Klavierspielen" das einsätzige B dur-Trio. Eine zweite Komposition, die er ihr widmete, war die gegen Ende 1821 veröffentlichte und kurz vorher entstandene Klaviersonate op. 109. Brentano's ihrerseits erwiesen sich Beethoven hilfreich bei Geldkalamitäten, in die er als schlechter Rechner nicht selten gerieth, wie man weiß.

Während Brentano's Anwesenheit in Wien empfing derselbe den Besuch seiner Schwester Bettina[1]), die dort im Mai des Jahres 1810 anlangte. Ein Zusammentreffen mit Beethoven ließ nicht lange auf sich warten. Es erfolgte in einer dieser originellen weiblichen Natur entsprechenden Weise. Bettina nämlich wartete nicht ab, bis sie Beethoven im Hause ihres Bruders sehen würde, sondern suchte ihn eines Tages ohne Weiteres in seiner Wohnung auf. In Bettina's Buch „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde" ist darüber folgendes zu lesen:

„Unangemeldet trat ich ein, er saß am Klavier, ich nannte meinen

[1]) Ihr eigentlicher Vorname war Elisabeth. Sie verheirathete sich 1811 mit Achim v. Arnim.

Namen, er war sehr freundlich und fragte, ob ich ein Lied hören wolle, was er eben componirt habe? Dann sang er scharf und schneidend, daß die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: Kennst Du das Land. — 'Nicht wahr, es ist schön', sagte er begeistert, 'wunderschön! ich will's noch einmal singen'. Er freute sich über meinen heitern Beifall. . . . Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen componirt hatte: Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe."

In Betreff des Liedes „Kennst Du das Land" soll Beethoven zu Bettina gesagt haben, daß es für sie komponirt worden sei. Wenn er dies wirklich äußerte, so geschah es wohl nur aus Courtoisie, denn wie konnte er daran gedacht haben, für eine junge Dame ein Lied zu schreiben, die er noch gar nicht kannte!

Der ersten Begegnung mit Bettina folgte ein häufigeres Beisammensein. Aus Allem, was man darüber weiß, geht hervor, daß die Naturen Beider einander sympathisch waren. An Goethe schrieb Bettina alsbald (28. Mai): „Seitdem kommt er (Beethoven) alle Tage oder ich gehe zu ihm. Darüber versäume ich Gesellschaften, Gallerien, Theater und sogar den Stephansthurm." Der merkwürdige Brief beginnt mit den Worten: „Wie ich diesen sah, von dem ich Dir jetzt sprechen will, da vergaß ich der ganzen Welt, schwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift — ja sie schwindet . . . . . Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe."

Mag man über den Inhalt des in phantastisch schwärmerischem Ton gehaltenen Briefes, dem vorstehendes Citat entnommen ist, denken wie man will, so viel steht fest, daß Beethoven auf Bettina einen überwältigenden Eindruck gemacht, und daß sie vermöge ihrer Divinationsgabe die geistige Größe und Hoheit des Beethoven'schen Genius erfaßt hatte, wie wenig Andere der Mitlebenden. Hinter der absonderlichen, bisweilen rauhen und abstoßenden Hülle seines Wesens erkannte sie den edeln, wundergleichen Kern, und dies ist und bleibt für sie ein Ruhmeszeugniß.

Bettina hatte die Gewohnheit, bedeutsame Erlebnisse in Briefform zu fassen, und auch ihren Verkehr mit Beethoven benutzte sie dazu, indem sie zugleich ihrer poetisirenden Neigung, „Dichtung und Wahr-

heit" auf eigenthümliche Weise miteinander zu vermischen, beredten Ausdruck gab. Die Frucht davon waren in diesem Falle drei Briefe [1]), welche sie Beethoven andichtete — Briefe, die er gewiß nicht geschrieben hat. Von jeher haben sich gewichtige Stimmen sowohl für als gegen die Echtheit dieser Schriftstücke erhoben. Neuerdings ist von dem verdienstlichen Übersetzer der Thayer'schen Beethovenbiographie, Heinrich Deiters, in einer scharfsinnigen Abhandlung [2]) nachgewiesen worden, daß der erste und dritte dieser Briefe nicht von Beethoven's Hand sein kann, so wie, daß die Authentizität des zweiten derselben bis auf Weiteres zweifelhaft erscheint.

In Betreff dieses letzteren Briefes dürften zwei Fälle möglich sein. Einmal kann Bettina einen von Beethoven wirklich empfangenen Brief als Unterlage dafür benutzt und mit ausschmückender Zuthat versehen haben; sodann wäre es aber auch denkbar, daß sie gewisse mündliche Äußerungen Beethoven's mit Selbsterfundenem umkleidet und umdichtet hat. Mit vollem Recht sagt Deiters, die Zweifel an der Echtheit des zweiten der drei fraglichen Briefe könnten nur durch Herbeischaffung des, von Kennern der Beethoven'schen Handschrift zu beglaubigenden Originales beseitigt werden.

Von den Wiener Freunden mögen hier noch Graf Fries, Joh. Wolfmayer und Baron Pasqualati Erwähnung finden. Sie alle erwiesen sich Beethoven theilnehmend und nach Gelegenheit auf die eine oder andere Weise hilfreich. Zu Pasqualati, der sich kaiserl. priv. Großhändler nannte, trat Beethoven wohl zunächst dadurch in Beziehung, daß er wiederholt in dessen Hause auf der Mölkerbastei ein vier Treppen hoch gelegenes Quartier mit „sehr schöner Aussicht" bewohnte. Ries, der ihm diese Wohnung erstmalig besorgt hatte, erzählt darüber: „Er zog aus letzterer mehrmals aus, kam aber immer wieder dahin zurück, so daß, wie ich später hörte, der Baron Pasqualati gut-

---

[1]) Sie wurden im Nürnberger Athenäum, und mit einigen Varianten auch in Bettina's „Ilius Pamphilius" veröffentlicht.

[2]) Diese, allen Beethovenverehrern angelegentlich zu empfehlende lesenswerthe Abhandlung, veröffentlichte Deiters zunächst im XVII. Jahrgang der Allgem. Mus. Ztg. Ein Separatabdruck davon erschien dann 1862 bei J. Rieter-Biedermann, (Leipzig und Winterthur).

müthig genug, wenn Beethoven auszog, sagte: Das Logis wird nicht vermiethet; Beethoven kommt schon wieder." Jedenfalls kam es zu einem intimeren Verhältniß mit diesem Herrn, denn Beethoven komponirte 1814 zum Gedächtniß der drei Jahre vorher dahingeschiedenen Gattin desselben seinen Elegischen Gesang: „Sanft, wie du lebtest," und versah dies Manuskript mit der Aufschrift „An die verklärte Gemahlin meines verehrten Freundes Pascolati von seinem Freunde Ludwig van Beethoven." Pasqualati gehörte zu den Wenigen, die den Meister in seiner letzten Krankheit durch Zusendung von Erquickungen erfreuten. Trotz großer körperlicher Schwäche bezeigte er dafür seinen schriftlichen Dank mit den Worten: „Der Himmel segne Sie überhaupt und für Ihre liebevolle Theilnahme an dem Sie hochachtenden leidenden Beethoven."

Unter den auswärtigen Freunden Beethoven's wären hauptsächlich in Betracht zu ziehen: Varenna und Weißenbach. Ritter v. Varenna, kaiserl. Gubernialrath und steyermärkischer Kammerprokurator in Graz, kam im Sommer 1811 nach Teplitz, und lernte dort Beethoven kennen. Zu Anfang des folgenden Jahres wandte er sich brieflich an den Meister mit der Bitte um Darleihung einiger in Graz zu wohlthätigem Zweck aufzuführender Werke desselben gegen pekuniäre Entschädigung. Beethoven zeigte sich sogleich bereit, den Wunsch Varenna's zu erfüllen, lehnte aber jede Remuneration ab und ließ sich nur die Kopiaturkosten einiger Kompositionen zurückerstatten. „Nie von meiner ersten Kindheit an ließ sich mein Eifer der armen leidenden Menschheit wo mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas anderem abfinden, oder es brauchte nichts anders als das innere Wohlgefühl das d. g. (dergleichen) immer begleitet," schrieb er nach Graz. Derartige Versicherungen wiederholen sich in der Korrespondenz mit Varenna, die Anfangs mehr förmlich, nach und nach aber herzlicher, freundschaftlicher wird. Im Jahr 1814 hatten beide Männer wiederum eine persönliche Begegnung, diesmal in Baden bei Wien. Über das Jahr 1815 hinaus scheint Beethoven mit Varenna nicht weiter in direkter Verbindung gestanden zu haben.

Mehr Bedeutung gewann Aloys Weißenbach für Beethoven. Im Sommer 1814 war dieser mit einer Komposition zur Feier des

Wiener Monarchenkongresses beschäftigt. Es handelte sich um ein Chorstück mit Orchesterbegleitung auf die Verse:

„Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten,
Neigt Euer Ohr dem Jubelsang,
Es ist die Nachwelt, die Eure Thaten
Mit Segen preist Aeonen lang.
Vom Sohn auf Enkel im Herzen hegen
Wir Eures Ruhmes Heiligthum,
Stets fanden in der Nachwelt Segen
Beglückende Fürsten ihren Ruhm."

Bald darauf nahm Beethoven noch eine andere Vokalkomposition für den nämlichen Zweck in Angriff. Der Text, dessen Verfasser unbekannt ist, erwies sich für die musikalische Gestaltung ungeeignet, so daß Beethoven mit ihm zu keinem Resultat gelangte. Inzwischen waren gegen Ende September die zum Kongreß erwarteten gekrönten Häupter in Wien eingetroffen, zu deren Ehren am 26. desselben Monats im Hoftheater der „Fidelio" gegeben wurde. Es war also keine Zeit zu verlieren, wenn die von Beethoven beabsichtigte Huldigungsmusik bereit sein sollte.

Unter den Fremden, welche aus Anlaß des Fürstenkongresses nach Wien kamen, befand sich auch Aloys Weißenbach, welcher damals als geschätzter Operateur am Salzburger St. Johannishospital die Stellung des Oberwundarztes bekleidete. Beethoven, der von seiner Ankunft in Wien unterrichtet war, hatte die Aufmerksamkeit, ihn zuerst zu besuchen. Da er ihn nicht zu Hause fand, ließ er seine Karte mit einer „herzlichen Einladung" zum Kaffee für den nächsten Tag zurück. Weißenbach, aufs höchste gespannt, die Bekanntschaft des Schöpfers der Oper Fidelio zu machen, deren vorerwähnter Aufführung er beigewohnt hatte, folgte natürlich der ihm zu Theil gewordenen Einladung, und beide Männer fanden sofort das größte Gefallen an einander: „ihre Naturen waren verwandt, sogar fisisch, da der Tyroler eben so schwerhörig war. Beide waren mannhaft, unumwunden, frei, biderbe Gestalten," bemerkt Franz Gräffer in seinen Aufzeichnungen über Weißenbach. Von ihm nun erhielt Beethoven das Gedicht, welches seiner als op. 136 veröffentlichten Kantate „Der glorreiche Augenblick" zu Grunde liegt. Die

Versifizirung aber war, wie Schindler berichtet, „schlechterdings einer musikalischen Bearbeitung entgegen," so daß Beethoven, „nachdem er im Verein mit dem Dichter daran geändert und gefeilt," sich genöthigt sah, die Hilfe des ihm bekannten Wiener Schriftstellers Karl Bernard in Anspruch zu nehmen. Alsdann komponirte er die Dichtung, welche zum ersten Mal am 29. November 1814 „vor den allerhöchsten Monarchen und höchsten Herrschaften am Wiener Congresse" aufgeführt wurde, wie auf dem Titelblatt der erst nach Beethoven's Tode, und zwar im Jahr 1836 erfolgten Publikation des Werkes zu lesen ist.

Weißenbach, geb. 1766 zu Telfs im Oberinnthal, war, nachdem er sich dem medizinischen Studium gewidmet hatte, 16 Jahr hindurch Militärarzt in österreichischen Diensten, und übernahm dann (1804) seine schon erwähnte Stellung in Salzburg, wo er 1821 starb. Neben seiner amtlichen Thätigkeit beschäftigte er sich mit literarischen Arbeiten, unter denen einige Bühnenwerke sind. Er veröffentlichte auch ein enthusiastisches Bekenntniß über Beethoven, auf welches weiterhin Bezug genommen werden wird.

Selbstverständlich knüpfte Beethoven im Laufe der Zeit noch manche andere freundschaftliche Beziehungen an. Dieselben waren jedoch nicht von solcher Tragweite wie die vorerwähnten. Es wird sich, soweit sie von irgend einem Belang für ihn wurden, Gelegenheit finden, ihrer im Laufe der Darstellung zu gedenken.

Überblicken wir nochmals die stattliche Reihe jener Persönlichkeiten, die uns bis dahin beschäftigt haben, so ergiebt sich, daß der Freundes- und Verehrerkreis Beethoven's nach und nach in einer für ihn empfindlichen Weise zusammenschmolz. Fürst Lichnowsky war im April 1814 gestorben. Nach drittehalb Jahren wurde der Fürst Lobkowitz durch den Tod dahingerafft, und das Verhältniß zu Rasoumowsky fand ein Ende, nachdem derselbe in mißliche Umstände gerathen war. Bigot's, Erdödy's und Ertmann's verließen nach einander (1809, 1815 und 1818) Wien, um in die weite Ferne zu ziehen. Mit Breuning, Malfatti und Bertolini hatte der Verkehr infolge von Veruneinigung aufgehört, und Brentano's waren wieder nach Frankfurt zurückgekehrt. Ein entsprechender Ersatz für alle diese Verluste fand sich nicht, da auch

Beethoven eine Altersstufe erreicht hatte, auf der intime Verbindungen nicht so leicht wieder angeknüpft werden. Er sah sich daher schließlich auf den Umgang mit Menschen angewiesen, von denen ihm nur wenige wirklich sympathisch waren, und so konnte er, wenn man Ertmann's, Zmeskall, Graf Lichnowsky und Streichers ausnimmt, 1816 gegen den durch Amenda ihm empfohlenen Kurländer Karl v. Bursy mit einigem Recht äußern: „Ich habe das Unglück, daß alle meine Freunde von mir fern sind und ich nun allein stehe in dem häßlichen Wien." Zwar traten nach wie vor noch einige Persönlichkeiten wie Oliva, Anton Schindler, Bernard, Kanne und Karl Holz in seine Umgebung, allein diese gehörten zu jenen „sogenannten" Freunden, über die Beethoven einmal schrieb, daß er sie als bloße Instrumente betrachte, auf denen er spiele, wenn's ihm gefalle, und die er nur nach dem taxire, was sie ihm leisteten. Diese Äußerung findet sich in dem unterm 1. Juni 1801 an Amenda gerichteten Briefe. In ihr dürfte Mancher einen bedenklichen Egoismus erkennen wollen. Wer sich aber vergegenwärtigt, wie gemüthvoll Beethoven sich bei gewissen Anläßen zeigte, und wie er stets bei der Hand war, wenn es galt, etwas Gutes zu thun, wird geneigt sein anzunehmen, daß es sich hier lediglich um einen unüberlegten Ausspruch handelt, wie er wohl Jedem einmal in unbewachten Augenblicken oder im vertraulichen Gedankenaustausch entschlüpfen kann. Keinesfalls machte sich Beethoven dadurch einer verwerflichen Selbstsucht schuldig. Wenn Diejenigen, denen gegenüber er gelegentlich egoistisch erschien, ihm Zeitopfer brachten, indem sie ihm Gesellschaft leisteten, oder wenn sie ihm Gefälligkeiten erwiesen und geschäftliche Angelegenheiten besorgten, zu denen er weder Neigung noch Geschick besaß, so entschädigte er sie dadurch, daß er ihnen die Auszeichnung seines Umganges gewährte, um den sich Viele vergeblich bemühten. Und so sehr waren sie sich dessen bewußt, daß sie seine Sonderbarkeiten und Schroffheiten hinnahmen, um nur mit ihm verkehren zu können.

Wir wissen, daß Beethoven's Bruder Karl wiederholt in geschäftlichen Angelegenheiten für ihn thätig war. Weil er sich aber dabei Ungehörigkeiten hatte zu Schulden kommen lassen, sah der Meister von seiner weiteren Unterstützung ab, in der Hoffnung, eine andere

Mittelsperson zu finden. „Mit meinem schlechten Gehör brauche ich doch immer Jemanden, und wem soll ich mich vertrauen?" schrieb er am 28. März 1809 seinem Bruder Johann. Als Ersatz für den Bruder Karl führte ihm das Geschick Franz Oliva zu, der damals „Schreiber im Dienste von Offenheimer und Herz am Bauernmarkt" und später Buchhalter bei dem Wiener Großhändler Joseph Biedermann war. Anfänglich genoß Oliva Beethoven's volles Vertrauen. Seine Persönlichkeit muß ihm ganz besonders zugesagt haben, was auch daraus hervorgeht, daß er ihn bei seiner ersten Badereise nach Teplitz (1811), wohin ihn seinen Wünschen zufolge eigentlich Freund Brunswick begleiten sollte, als Gesellschafter mitnahm. Dort machte Beethoven durch ihn die Bekanntschaft mit Varnhagen v. Ense. Dieser berichtet darüber:

„Ein liebenswürdiger junger Mann, Namens Oliva, der ihn (Beethoven) als treuer Freund begleitete, vermittelte leicht die Bekanntschaft ...... Mich sprach der Mensch in ihm noch weit stärker an als der Künstler, und da zwischen Oliva und mir bald enge Freundschaft entstand, so war ich auch mit Beethoven täglich zusammen, und gewann zu ihm noch nähere Beziehung durch die von ihm begierig angefaßte Aussicht, daß ich ihm Texte zur dramatischen Composition liefern oder verbessern könnte. Daß Beethoven ein heftiger Franzosenhasser und Deutschgesinnter war, ist bekannt, und auch in dieser Richtung standen wir gut zusammen."

Gleichzeitig mit Varnhagen war dessen spätere Gattin Rahel in Teplitz anwesend, und als sie abreiste, tröstete ihn „die Theilnahme des guten Oliva" und „des braven Beethoven." Als dann Rahel bald darauf von Dresden aus ihrem glühenden Verehrer schrieb, trug sie ihm Grüße an Beethoven und den „liebsten Oliva" mit dem Zusatz „b'hüt ihn Gott!" auf.

Man sieht, Oliva muß angenehme, ja bestechende persönliche Eigenschaften besessen haben, da ihm so schnell die Gunst neu geschlossener Bekanntschaften zufiel. Man weiß indessen nur wenig von ihm, und namentlich von seinem Umgang mit Beethoven. Einen Brief, den Otto Jahn im Jahre 1854 an Oliva's Tochter mit der Bitte um Mittheilungen über seine Beziehungen zu Beethoven richtete, beantwortete dieselbe in zwar verbindlichem, aber zugleich ausweichendem Ton.

Beethoven stand mit Oliva bis zum Frühjahr 1812 im besten Einvernehmen. Dann aber kam es zu einem Zerwürfniß, infolge dessen Beethoven an seinen Freund Brunswick schrieb:

„Der Lumpenkerl Oliva (jedoch kein edler L—k—l) kommt nach Ungarn, gib Dich nicht viel mit ihm ab; ich bin froh, daß dieses Verhältniß, welches bloß die Noth herbeiführte, hierdurch gänzlich abgeschnitten wird. Mündlich mehr — . . . ."

Was den Anlaß zu dieser plötzlichen Trennung gab, ist unaufgeklärt. Das gestörte Verhältniß wurde nach einiger Zeit wiederhergestellt, und wenn es auch nicht mehr die frühere Intimität erlangte, so bestand es doch bis zum Jahre 1820 fort, in welchem Oliva auf Nimmerwiedersehn nach Petersburg ging, um sich dort als Sprachlehrer niederzulassen. Beethoven widmete ihm die spätestens 1809 entstandenen Klaviervariationen op. 76.

Bernard und Kanne waren zwei Schriftsteller und Dichter des damaligen Wien. Der erstere war als Herausgeber der Wiener Zeitung thätig, lieferte Korrespondenzartikel für die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung, und beschäftigte sich auch mit selbstständigen literarischen Produktionen. Es wurde schon erwähnt, daß er die Weissenbach'sche Dichtung „Der glorreiche Augenblick" hinsichtlich der Versifizirung für Beethoven überarbeitete. Bernard vermittelte auch die Bekanntschaft Beethoven's mit Giannatasio del Rio. Friedrich Aug. Kanne, ein excentrischer Charakter, geb. 1788 zu Delitsch in der Provinz Sachsen, widmete sich nach Gerber's Angabe dem Studium der Jurisprudenz, wandte sich dann aber der Musik zu. Weiterhin ging er nach Wien, und wurde dort der Schützling des Fürsten Lobkowitz, in dessen Hause Beethoven seine Bekanntschaft gemacht haben mag. Neben seiner kompositorischen Thätigkeit war er als Musikkritiker thätig. Einige Jahre hindurch redigirte er die Wiener Musikzeitung.

Kanne zählte mit Bernard zu den unbedingten Bewunderern Beethoven's. Beide bethätigten dies vielfach in ihren Berichten über die Aufführungen neuer Werke desselben.

Anton Schindler, geb. 1796 in dem mährischen Orte Medl (Kreis Olmütz), gest. 16. Januar 1864 in Bockenheim bei Frankfurt a. M., besuchte die Wiener Universität zum Studium der Rechtswissenschaft, gerieth indessen später, wie Kanne, in's musikalische Fahrwasser. Gegen Ende Februar 1815 folgte er einem Antrage zur Übernahme einer Erzieherstelle in Brünn.

„Kaum daselbst angelangt, so erzählt er selbst, erhielt ich eine Vorladung zur Polizei. Ich wurde befragt, in welcher Verbindung ich mit einigen Tumultuanten an der Wiener Universität stehe, ich sollte ferner Auskunft geben über einige Italiener in Wien, mit denen ich öfters zusammen gesehen worden. Da noch meine Legitimationspapiere, vornehmlich der Ausweis über frequentirte Collegia, nicht in guter Ordnung gewesen, letzterer wirklich mangelhaft war — nicht durch meine Schuld — so ward ich festgehalten, ungeachtet ein hochstehender Staatsbeamter für mich Bürgschaft zu leisten sich erboten hatte. Durch Hin- und Herschieben wurde nach einigen Wochen ermittelt, daß ich keine Propaganda mache, sonach der Freiheit wieder zu geben sey. Aber ein volles Jahr in meiner akademischen Laufbahn war verloren. Wieder nach Wien zurückgekommen, erhielt ich alsbald von einem näheren Bekannten Beethovens die Einladung, mich an einem bestimmten Orte einzufinden, indem der Meister — (er hatte mit Schindler schon im Jahre 1814 flüchtige Begegnungen gehabt) — den Vorfall in Brünn aus meinem Munde hören wolle. Bei dieser Mittheilung offenbarte Beethoven eine so wohlwollende Theilnahme an meinem widrigen Erlebniß, daß ich mich der Thränen nicht erwehren konnte. Er forderte mich auf, mich öfters an demselben Orte und zur selben Stunde, 4 Uhr Nachmittags, einfinden zu wollen, wo er fast täglich zu treffen sey — um Zeitungen zu lesen. Ein Händedruck besagte noch weiteres. Dieser Ort war ein abgelegenes Zimmer in der Bierwirthschaft zum Blumenstock im Ballgäßchen .... Von diesem Orte aus folgte ich ihm alsbald oft auf seinen Spaziergängen."

Schindler's enthusiastische Vorliebe für die Musik Beethoven's verband sich mit einer fast abgöttischen Verehrung für die Person des Meisters, dem er sich allmälig als unermüdlich dienstfertiger Famulus nothwendig zu machen wußte. Beethoven seinerseits gewöhnte sich nach und nach so an Schindler, daß er ihn endlich nicht mehr entbehren konnte, trotzdem ihm dieser „aufdringende Appendix" keineswegs so angenehm war, wie man aus dem häufigen Beisammensein Beider schließen könnte. Die Folge war, daß Schindler sich gar Manches gefallen lassen mußte. Beethoven, der ihm die Spitznamen „Papageno" und „Samothrazier" gab, hielt mit seiner Meinung über ihn nicht hinter dem Berge. So sagte er ihm einmal: „bei Ihrer Gewöhnlichkeit, wie wäre es Ihnen möglich, das Ungewöhnliche nicht zu verkennen?!" Schindler aber wankte nicht in seiner Anhänglichkeit und blieb Beethoven bis zu dessen Lebensende treu ergeben. Eine Schwäche war es freilich von ihm, Beethoven in gewissen Dingen beeinflussen zu wollen, wobei es an Eifersüchteleien gegen andere Personen, denen

Beethoven etwa Gehör schenkte, nicht fehlte, wie folgende Äußerung zeigt:

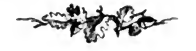
„Die vielfachen Umtriebe von Holz und Anderen, die thun mir wehe, darum kam ich selten. — Es geschieht so manches, was Ihrer so ganz unwürdig ist, und Ihr Bedauern dessen kommt zu spät. — Was hilft mein Rath? Das Geschwätz von Holz, Karl (der Neffe) und Ihrem Bruder (Johann) neutralisirt doch alles!"

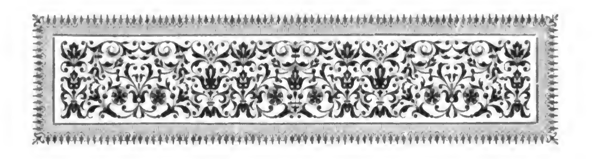
Der hier erwähnte Holz, mit Vornamen Karl, war Kanzellist, oder „Kassaoffizier", wie er sich einmal nennt, bei den k. k. österr. Landständen. Dieser Dienst nahm ihn wenig in Anspruch, und wenn er auch eine gewisse Anzahl Büreaustunden einhalten mußte, so blieb ihm doch reichlichste Muße zur Beschäftigung mit Musik. Durch diese wurde er auch mit Beethoven bekannt.

Holz spielte Violine und war Schüler Schuppanzigh's, der ihn bei Beethoven zur Mitwirkung in dem denkwürdigen Konzert vom 7. Mai 1824 anmeldete, in welchem zum ersten Mal Kyrie, Credo und Agnus Dei aus der großen Messe und die 9. Symphonie zur Aufführung kamen.

Holz besaß eine nicht gewöhnliche Bildung. Nach Schindler's Meinung hätte er sogar „klassische Schulstudien" gemacht. Jedenfalls war er ein offener Kopf. Er wußte nicht allein mit der Feder umzugehen, sondern auch mit dem gesprochenen Wort. Die letztere Eigenschaft, der sich ein dienstfertiges Wesen beigesellte, wirkte auf Beethoven bis zu einem gewissen Grade bestechend, zumal Holz sich durch pikante, nicht selten sarkastisch gefärbte Einfälle interessant zu machen verstand. Das Problematische, was in seiner Natur lag, entging Beethoven nicht, daher er ihm den Spitznamen „Mephisto" gab. Auch bezeichnete er ihn gesprächsweise mit „Holz Christi", „Span des Holz Christi" oder „Mahagoni-Holz". — Karl Holz, geb. 1798 in Wien, gest. daselbst 1858, stand vom Jahr 1837—1848 mit dem Baron Lannoy und L. Tietze an der Spitze des Wiener „Concert spirituel".[1])

[1]) Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, 307.





VII.

Die Symphonien.

1—3.

Der aus dem Griechischen entlehnte Name „Symphonie", ursprünglich so viel wie Zusammenstimmung, kam zu Beginn des 17. Jahrhunderts für die Instrumentaleinleitungen der Opern in Gebrauch. Er wurde aber auch fast gleichzeitig auf selbstständige, nach Art der „Sonata" gestaltete Instrumentalsätze angewandt, bezüglich deren die Bezeichnung Anfangs indessen eine mehrfach schwankende war, während der Ausdruck „Sinfonia" für die Oper noch weiter fortbestand, bis er allseitig durch den Terminus „Ouverture" ersetzt wurde. Die Opern-Symphonie des 17. Jahrhunderts bestand aus zwei bis drei kleineren, äußerlich aneinandergefügten Sätzen in wechselnder Taktart. So finden wir sie um die Mitte des genannten Jahrhunderts beispielsweise bei Francesco Cavalli und Marcantonio Cesti. Allmälig nahmen diese Sätze in einem den Fortschritten der Instrumentalkomposition entsprechenden Maße an Umfang zu, und da sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr das Bedürfniß nach größeren Orchesterstücken für Konzertaufführungen geltend machte, so

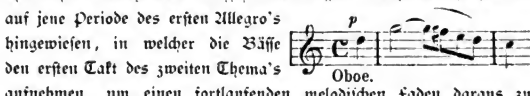
kam man auf die naheliegende Idee, den überkommenen Symphoniesatz unabhängig von der Oper zu behandeln und fortzubilden. Hier nun griff Haydn in epochemachender Weise ein, indem er den bereits bis zu einem gewissen Grade vorgeschrittenen Sonatensatz auf die „Symphonie" übertrug, und derselben, gleichwie dem Streichquartett, einen vierten Satz, die Menuett, hinzufügte. Nächst Haydn wurde Mozart für die Symphonie von einflußreicher Bedeutung. Er drückte dieser Kunstgattung den Stempel seines herrlichen Genius auf, ohne aber in der von Haydn erschlossenen Richtung weiter bahnbrechend vorzudringen. Dies war Beethoven vorbehalten. Für einen von seinem Naturell so entschieden auf das Gebiet des Instrumentalen hingewiesenen Tonsetzer, wie unser Meister es war, mußte die Gattung des Symphonischen begreiflicherweise ein ersehnenswerthes Ziel bilden. Denn hier boten sich die reichhaltigsten Mittel zur Erreichung hochbedeutsamer Schöpfungen dar, denen zugleich ein besonderer Reiz aus der Mannigfaltigkeit des Kolorits erwuchs, wie mit Ausnahme der Ouvertüre in keinem andern Zweige der Instrumentalmusik. Allein Beethoven, der bereits Hervorragendes in der Klaviersonate so wie in der Kammermusik hingestellt hatte, konnte nicht gewillt sein, sich mit der Symphonienkomposition zu übereilen, zumal in derselben schon ebenso meisterhafte als bewundernswerthe Erzeugnisse Haydn's und Mozart's vorhanden waren. Beethoven befand sich hier in derselben Lage, wie bezüglich des Streichquartetts. Dies erklärt vollständig, warum er die musikalische Welt erst in seinem dreißigsten Lebensjahre mit einer Symphonie beschenkte. Es war diejenige in C dur, welche 1800 beendet wurde.

Schon 1794 hatte Beethoven sich lebhaft mit dem Gedanken an eine Symphonie in der nämlichen Tonart getragen, und auch dafür bereits Entwürfe zu Papier gebracht, die ihn bis in den Anfang des Jahres 1795 beschäftigten.[1]) Da sie ihm aber schließlich keine Befriedigung gewährten, legte er sie bei Seite, und nahm nicht lange darauf jenes Werk in Angriff, welches wir als seine erste Symphonie kennen.

---

[1]) Nottebohm: Zweite Beethoveniana, S. 228 f.

Diese dem Freiherrn van Swieten gewidmete Schöpfung ist vortrefflich gedacht und meisterhaft ausgeführt, freilich noch nicht sowohl im Beethoven'schen als vielmehr im Haydn-Mozart'schen Geist. Die scharfe Sonderung der einzelnen Theile in jedem der vier Sätze, die durch maßvolle Verhältnisse sich auszeichnende Formgebung, die Einführung der Motive, das Harmonisch-Modulatorische, ja selbst gewisse konventionelle Phrasen — Alles das erinnert lebhaft an die beiden genannten Meister. Auszunehmen hiervon wären nur das Scherzo, und Einzelheiten in den beiden ersten Sätzen, welche schon die Eigenthümlichkeit Beethoven's durchschimmern lassen. Beispielsweise sei nur auf jene Periode des ersten Allegro's hingewiesen, in welcher die Bässe den ersten Takt des zweiten Thema's



aufnehmen, um einen fortlaufenden melodischen Faden daraus zu spinnen. Auch die schon ziemlich weit ausgeführten Schlüsse des ersten und letzten Stückes machen sich als Eigenthum Beethoven's fühlbar.

Das erste Allegro bewegt sich in jener zwischen Heiterem und Ernstem schwebenden Stimmung, die in dem ersten Satz von Mozart's sogenannter Jupiter-Symphonie vorwaltet. Bemerkenswerth ist es, daß Beethoven die Einleitung zu diesem Satz, dem Herkommen entgegen, mit dem Septimenaccord beginnt. Dasselbe wiederholt sich nochmals bei der wenig später komponirten Prometheus-Ouvertüre, doch in anderem Sinne, wie sich bei Besprechung dieser letzteren zeigen wird. Vom Anfang der C dur-Symphonie empfängt man den Eindruck, als ob Beethoven, gleichsam um sich zum Hauptsatz zu sammeln, vorerst einige präludienartige Accorde habe anschlagen wollen. Dem entspricht auch der vorspielartige Charakter des nur aus zwölf Takten bestehenden Einleitungs-Adagio's, an welches sich unmittelbar das „Allegro con brio" anschließt. Einfach und schlicht treten in diesem die grundlegenden Motive auf. Sie sind dem Ausdruck nach Mozartisch, lassen dabei aber hinsichtlich der Gestaltung doch schon eine Besonderheit Beethoven's erkennen, die später allerdings erst mehr in die Augen fällt. Es ist damit die mehrentheils elementare Fassung der Themen in den Allegrosätzen seiner Symphonien gemeint. Durch diese ihre Be-

schaffenheit eignen sie sich vortrefflich zu jenem musikalisch-dialektischen Gestaltungsprozeß, welcher hauptsächlich im Durchführungstheil vor sich geht. Nochmals ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß Joseph Haydn sich um diese Darstellungsform in hohem Maße verdient gemacht hat. Aus den Werken desselben empfing Beethoven die Anregung zu dem Bildungsprinzip seiner Durchführungssätze, wobei freilich zu bemerken ist, daß das von Haydn hierin Geleistete zu Beethoven's Erzeugnissen sich verhält, wie etwa die Miniaturmalerei zu dem Gemälde im großen Stil. Tritt dies auf schlagende Art auch erst von der Eroica ab hervor, so macht es sich nichts desto weniger schon im ersten Satz der C dur-Symphonie fühlbar. Sinnreich ist für die Durchführung desselben das erste Glied des Hauptthema's [Viol. 1.] sowie die demselben vorangestellte Zweiunddreißigstel-Figur benutzt.

Das zweite Stück, „Andante cantabile con moto", ein der Grundstimmung nach träumerisch milder Tonsatz, erinnert in seinem Beginn an das Andante scherz. des C moll-Quartetts op. 18 Nr. 4., und kann möglicherweise auch mit demselben um dieselbe Zeit entstanden sein. Das Anfangsmotiv tritt, wie dort, zunächst in der zweiten Violine und dann fugenartig in den anderen Streichinstrumenten mit Unterstützung der Bläser auf, während die Trompeten und Pauken pausiren. Der Seitensatz entspricht seinem Charakter nach dem Vorhergehenden. Eigenthümlich ist gegen Schluß des ersten, wie auch des zweiten Theiles dieses Andante's die Paucke angewandt. Sie nimmt den punktirten Rhythmus der so eben verklungenen Periode auf und führt ihn gleichmäßig weiter, was im Verein mit der zart und graziös bewegten Triolenfigur einen eigenthümlich schönen Effekt macht. Die Paucke, nach ihrer Einführung ins Orchester anfänglich nur zur schärferen Fixirung des Rhythmus sowie zur Steigerung der kräftigen Partien gebraucht, wurde zuerst durch Haydn in einzelnen seiner Symphonien als obligates Tonwerkzeug verwerthet. Auch die Einleitung zur „Schöpfung" giebt ein

Beispiel dafür. Dieses Oratorium erlebte am 19. Januar 1799, also vor Vollendung von Beethoven's C dur-Symphonie seine erste Aufführung, welcher im März desselben Jahres eine Wiederholung folgte. Da Beethoven zweifelsohne einer dieser Aufführungen beigewohnt haben wird, so ist anzunehmen, daß ihn die charakteristische Behandlung der Paucke in der Introduktion des genannten Werkes zur Nachahmung anregte, wenn es nicht vorher schon jene Symphonien Haydn's, in denen das Schlaginstrument solistisch behandelt ist, gethan haben sollten. Wie Beethoven alle in sich aufgenommenen künstlerischen Einflüsse auf eine seinem Naturell gemäße Weise eigenthümlich weiterentwickelte und ausbildete, so geschah es auch mit Benutzung der Paucke. Besonders bemerkenswerth erscheint ihre Anwendung bei Beethoven im ersten und zweiten Satz der vierten, im dritten Satz der fünften, im Finale der achten, und im Scherzo der neunten Symphonie, so wie im zweiten Entr'act der Egmontmusik.

Zu dem Andante der C dur-Symphonie zurückkehrend, ist noch als ein für Beethoven charakteristischer Zug die kurze modulatorische Wendung von C moll nach Des dur zu Anfang des zweiten Theiles anzumerken, in welchem die beiden ersten Noten des Hauptmotivs auf fesselnde Weise mit Unterbauung des gleichfalls aus demselben Thema entnommenen punktirten Rhythmus durchgeführt werden.

Gleich einem Reigentanz schwebt das leichtbeschwingte Scherzo an unseren Sinnen vorüber. Wie wir sahen, setzte Beethoven in dem 1., 2. und 6. seiner Streichquartette op. 18 Musikstücke an Stelle der herkömmlichen Menuett, welche dieser in formeller Hinsicht zwar nachgebildet sind, aber doch sich von derselben durch ihren launig heiteren, im lebhafteren Tempo gehaltenen Charakter wesentlich unterscheiden. Für diese Tonsätze wählte er die entsprechende Bezeichnung „Scherzo." Beethoven machte auch gleich in seiner ersten Symphonie davon Gebrauch. Den reicheren, umfänglicheren Darstellungsmitteln gemäß erscheint indessen das „Scherzo" hier schon in räumlich erweiterter Gestalt. Nur der erste Theil besteht noch gleichwie in den Scherzo's der drei erwähnten Quartette aus einer achttaktigen Periode nach Art der Menuett. Im zweiten Theil aber mit seinen schnell wechselnden

Kontrasten entwickelt sich der Tonsatz schon zu breiteren Verhältnissen. Hier macht sich auch Beethoven'scher Geist vernehmlich. Der Grundzug dieses Symphonie-Scherzo's ist frohsinnige Heiterkeit, die auch in dem ausgeführteren Trio fortklingt. Das Stück beginnt mit der Skala, welche im Finale der Symphonie als Hauptgedanke figurirt.[1]) Diese thematische Beziehung zwischen beiden Sätzen mag eine unbeabsichtigte sein; jedenfalls ist sie nicht zu übersehen.

Originell gedacht sind die einleitenden Takte zum Finale, in denen gleichsam die allmälige Entstehung der Tonleiter dargestellt wird. Anziehend und belehrend ist es sodann, wie Beethoven das ganze Musikstück mit Ausnahme des Mittelsatzes aus diesem fundamentalen Material aufgebaut hat, ohne den Hörer dadurch zu ermüden. Bald erscheint die Skala in der Umkehrung, bald in der Verlängerung der Notenwerthe, wie auch wechselsweise in verschiedenen Tonlagen: es ist ein reizendes Tonspiel, welches da vor sich geht. Jeder Takt athmet Anmuth, Frühlingsfrische, und das Ganze fließt so munter dahin, wie ein im Sonnenschein durch blumige Auen sich schlängelnder krystallheller Bach. In seiner Totalität betrachtet, ist das lebhaft an Haydn gemahnende Stück freilich von leichterem Wesen als der erste Satz mit seinen kontrastirenden Elementen, die hier ganz fehlen. Dieser Umstand erklärt sich durch die hergebrachte Praxis. Man ging ehedem von der Anschauung aus, das erste Allegro müsse in einer mehrsätzigen Komposition den Schwerpunkt bilden. Das Finale dagegen sollte von gefällig ansprechender Beschaffenheit sein, um den Hörer nicht weiter anzustrengen, sondern nur angenehm zu unterhalten. Dieser Usus war thatsächlich mit vereinzelten Ausnahmen, zu denen vor Allem Mozart's C dur- und G moll-Symphonie gehören, für die Tonsetzer der vorbeethovenschen Periode und auch für unsern Meister noch in dessen symphonischem Erstlingswerk maßgebend. Doch schon in seiner zweiten, Ende 1802 vollendeten, und dem Fürsten Lichnowsky zugeeigneter Symphonie (D dur, op. 36) emanzipirte er sich von dem Herkommen.

---

[1]) Bemerkenswerth erscheint es, daß der erste Satz jener im Jahre 1794 von Beethoven projektirten Symphonie gleichfalls mit der Tonleiter und zwar in derselben Weise beginnen sollte, wie es bei dem Finale der C dur-Symphonie der Fall ist.

Mit derselben that Beethoven überhaupt einen erheblichen Schritt vorwärts. Deutlich bekundet sie das Streben, einen eigenen Pfad in der Orchesterkomposition wandeln zu wollen. Beethoven entfaltet in ihr nicht nur eine ungleich reichhaltigere Gedankenfülle als in der ersten Symphonie, sondern auch bei weitem mehr substantiell gewichtigeren Stoff. Und wenn uns auch in der D dur-Symphonie noch nicht die Eigenartigkeit des Beethoven'schen Genius in seiner vollentwickelten Reife entgegen tritt, so bricht derselbe doch stellenweise schon mit überzeugender Gewalt hervor. Beispiele dafür sind die Takte 14—17 des ersten Allegro's, die überraschend kühne Wendung von Cis dur nach D dur ebendaselbst und von Fis nach D im zweiten Theil des Trio's sowie der Schluß des Finale's. Auch die von Beethoven mit Vorliebe angewandten, in langen Crescendo's allmälig sich entwickelnden Steigerungen birgt diese Symphonie in sich. So im ersten Allegro kurz vor der Reprise mit der aus dem Hauptmotiv entnommenen Sechzehntheilfigur



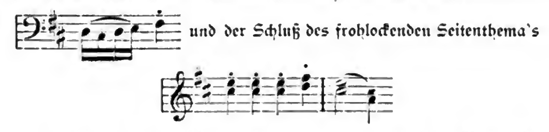
welche im Durchführungssatz von Wichtigkeit wird. Gleicherweise ist der mächtig hereinfahrende, wirbelsturmartige Forteausbruch nach dem zehn Takte hindurch heimlich hinbrütenden Pianissimo gegen Schluß der Symphonie bezeichnend für Beethoven's Art: er vergegenwärtigt uns dessen gelegentliches ungestümes Aufbrausen im Verkehr mit Anderen.

Durch die D dur-Symphonie erlangte Beethoven erst volle Herrschaft über die orchestralen Mittel. Er entwickelt in ihr eine bis dahin ungekannte glanzvolle Klangfülle, trotzdem er über den damals üblichen, schon von seinen beiden großen Vorgängern für die Symphonie benutzten instrumentalen Apparat nicht hinausgeht. Einzig und allein ist es die Gedankenkraft, durch welche die hier so wesentlich gesteigerte Wirkung erreicht wird. An die Spitze dieses Werkes hat Beethoven

eine Adagioeinleitung von ungewöhnlicher Ausdehnung gestellt. In Mozart's D dur-Symphonie (ohne Menuett) findet sich ein Präcedenz dafür. Sie beginnt mit einer Introduktion, die noch um drei Takte länger ist, als diejenige der in Rede stehenden Symphonie. Es handelt sich hier aber keineswegs um eine äußerliche Nachahmung, wenn auch das von Mozart gegebene Beispiel nicht ohne Einwirkung auf Beethoven gewesen sein dürfte. Offenbar war es diesem darum zu thun, ein der breiten Anlage seiner Schöpfung entsprechendes Präludium vorauszuschicken. Jedenfalls bildet dasselbe eine angemessene Vorbereitung sowohl für den leisen Eintritt des Allegro's, wie für dessen festlich rauschenden Charakter. Der durch die Bässe, gleichsam verschleiert vorgetragene Hauptgedanke des ersten Satzes zeigt Beethoven's Vorliebe für die einfache Gestaltung seiner orchestralen Motive. Im Grunde besteht er aus dem D dur-Dreiklange,



dessen Bestandtheile, Grundton, Terz und Quinte auf und absteigend, ähnlich wie in der heroischen Symphonie und im ersten Allegro des C moll-Konzertes aneinander gefügt sind. Aus der Durchführung wird dann auch ersichtlich, wie Beethoven einzelne unscheinbare Glieder seiner Motive der thematischen Arbeit dienstbar macht. Hier ist es die aus dem ersten Takt des obigen Motivs entlehnte melismatische Figur



und der Schluß des frohlockenden Seitenthema's

Während sich in diesem Musikstück ein mannhaft selbstbewußter Geist kundgiebt, der im gehobenen Gefühl eines aus eigener Kraft gezeugten künstlerisch Schönen mit feuriger Beredtsamkeit zu uns spricht, versetzt uns der zweite Satz, „Larghetto“ überschrieben, in eine idyllische

Stimmung. Sein milder, sanfter Charakter erinnert an die gemüthvolle Beschaulichkeit, mit der sich Beethoven so gern dem Genusse der Natur hingab. Es ist eine Süße der Empfindung, ein klanglicher Wohllaut seltener Art in diesem Satz ausgebreitet. Die ganze Wonne eines duftigen Frühlingstages mit seinen leicht dahin schwebenden, auf Augenblicke das strahlende Sonnenlicht verdunkelnden Wolkenzügen spiegelt sich darin ab. Lachende Triften, blüthenreiche Gefilde ziehen an unserm inneren Auge vorüber, und die wiederholt ertönenden Hornrufe gemahnen uns an das jugendfrische, schattenreiche Waldesgrün.

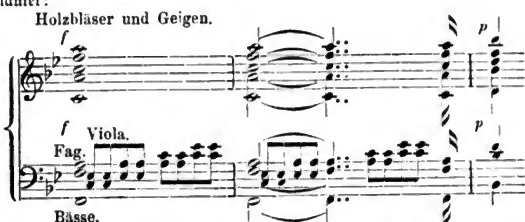
Dieser Satz, in welchem Beethoven das Orchester zum ersten Mal als Dolmetsch einer poetisch vertieften Stimmung gebraucht, ist ungewöhnlich weit ausgesponnen; und doch trennt man sich nur ungern von seinen anheimelnden Tonbildern. Aber der Meister ruft uns zu neuen Genüssen. Aus dem Traumleben, in welches uns das Larghetto versenkt hat, erweckt uns die neckische Heiterkeit des Scherzo's. Es bildet gleichsam die Vorbereitung zum letzten Stück, in welchem Beethoven seiner sprudelnden Laune die Zügel schießen läßt — ein echter Schlußsatz in einem Guß und Fluß, bis zum Ende fesselnd durch die unerschöpflich reichen Beziehungen zum Hauptmotiv, dessen mehrmalige rondoartige Wiederkehr jedesmal in neu überraschender Weise erfolgt. Wichtig für die Fortentwickelung der symphonischen Gattung erscheint dieser Finalsatz nicht allein dadurch, daß ihm bezüglich des musikalisch stofflichen Inhaltes eine, dem ersten Stück gleichwerthige Bedeutung gegeben ist, sondern daß er auch einen förmlichen Durchführungstheil nach Art des Sonatensatzes hat.

Die zweite Symphonie gehört jener Zeit an, in welcher Beethoven schon unter dem Druck seines Gehörleidens stand. Aus seinen Briefen an Wegeler und Amenda vom Jahr 1801, besonders aber aus dem im Sommer 1802 zu Heiligenstadt verfaßten Testament, geht deutlich hervor, welch' quälende Sorge auf ihm lastete. Allein eine ganze Reihe damals entstandener Kompositionen, zu denen eben auch diese Symphonie zählt, läßt kaum eine Spur der tiefen Bekümmernisse durchblicken, welche den Meister Angesichts der ihm drohenden Gefahr des

Gehörverlustes erfüllten. Dies beweist, daß die Seele des schaffenden Künstlers auch selbst dann noch eines freien Aufschwunges fähig ist, wenn Erdennoth ihn hart bedrängt. Die Kunstgeschichte bietet denkwürdige Beispiele dafür. Wer merkt es C. M. v. Weber's Oberon-Ouvertüre an, daß sie im letzten Stadium der abzehrenden Krankheit geschrieben wurde, welcher dieser Meister kurz darauf erlag, und wer fühlt es den Kompositionen Franz Schubert's an, daß sie unter bittern Entbehrungen und Bedrängnissen mannichfacher Art geschaffen wurden? Wir stehen hier vor einem psychologischen Räthsel, und können nur sagen, daß die Freude und der Genuß am Schaffen bei großen, gottbegnadeten Naturen von einer Macht ist, die sie alle seelischen und körperlichen Leiden, wenigstens momentan, überwinden läßt. Beethoven empfand den Schmerz über das Schwinden des für den Musiker kostbarsten Organs in seiner ganzen Schwere. Aber seine geliebte Kunst — er hat es wiederholt ausgesprochen — ging ihm über Alles. Er kannte kein höheres, reineres Glück, als in ihr zu leben und zu wirken. Und indem er sich ihr mit ganzer Seele hingab, gewann er die Kraft, das herbe, ihm zu Theil gewordene Loos mit Resignation zu ertragen und zeitweilig zu vergessen. Der stürmische Seelenprozeß aber, den Beethoven infolge seines vergeblich bekämpften Gehörleidens durchzumachen hatte, kam in einer späteren symphonischen Schöpfung, nämlich in der C moll-Symphonie, noch zum künstlerischen Ausdruck.

Bei Betrachtung der Werke Beethoven's springt sogleich in die Augen, daß ihnen in Betreff der dynamischen Bezeichnungen große Sorgsamkeit zu Theil geworden ist. Ein Blick auf die Werke Haydn's und Mozart's — älterer Tonsetzer nicht zu gedenken — genügt, um uns zu überzeugen, daß Beethoven auch hierin einen Fortschritt bewirkte. Jene Meister beschränkten sich bei Anmerkung der Vortragssignaturen auf das Nothwendige, indem sie die feineren Schattirungen, Betonungen, An- und Abschwellungen u. s. w. den Spielern überließen. Beethoven dagegen, dessen Musik allerdings den Stempel einer ungleich schärferen individuellen Ausprägung trägt, fühlte das Bedürfniß einer möglichst genauen Angabe dieser Zeichen, um den Ausübenden spezielle Fingerzeige hinsichtlich seiner Intentionen zu geben. Hierbei offenbart er

nun, ebenso wie in anderen Beziehungen, manche Eigenthümlichkeit. Es ist damit nicht die nachdrückliche Accentuirung leichter Takttheile gemeint, denn dergleichen kommt auch bei den beiden genannten Meistern vor, obwohl nicht zu verkennen ist, daß Beethoven auch hierin seine originelle Weise bekundet. Ganz besonders charakteristisch für ihn erscheint aber der zum Öfteren urplötzliche Wechsel zwischen dem heftigsten Forte und leisesten Piano, welcher sich am Auffälligsten in seinen Symphonien und großen Ouvertüren fühlbar macht, weil hier Massen in Bewegung gesetzt sind, über die keine andere instrumentale Gattung gebietet. Gegensätze der Art finden sich schon in Haydn's und Mozart's Orchesterpartituren, doch gelangen diese Meister ihrer normal gearteten Ausdrucksweise gemäß nicht bis zu den drastischen Kontrasten Beethoven's. Bei ihm ist es theils die eigenartige Ideenkombination, theils aber auch die nicht selten überraschende, doch stets psychologisch motivirte Gefühlswendung, wodurch dergleichen scharf gestellte Antithesen herbeigeführt werden. Beethoven bringt dabei ganz außerordentliche, nicht genugsam zu bewundernde Effekte zu Wege. In einzelnen Fällen bleibt jedoch das von ihm Gewollte einigermaßen problematisch. Das folgende Beispiel wird dies klar machen. Der 17. und 18. Takt vor dem Schluß des ersten Satzes der B dur-Symphonie lautet:



Hier sollen die Bläser und Streicher das Sechzehntel am Schlusse des zweiten der beiden angeführten Takte noch im vollen Forte, die folgende Note aber piano spielen, und zwar im lebhaften Allegro-Tempo. Es liest sich das ganz gut, in der Praxis nimmt sich aber die Sache anders aus. Auch in der denkbar vollkommensten Aus-

führung wird die Vortragsbezeichnung dieser Stelle etwas für das Gefühl Wiederstrebendes behalten. Vergeblich fragt man sich, warum Beethoven es in diesem und anderen ähnlichen Fällen nicht auf dieselbe Art gemacht hat, wie z. B. im ersten Satz seiner C dur-Symphonie, wo es Takt 64—65 heißt:



Das Forte geht hier bis zum ersten Viertel des zweiten Taktes, mit welchem die vorhergehende Periode schließt und zugleich auch die folgende beginnt. Ausgenommen von den dabei betheiligten Instrumenten sind nur die Bässe, welche mit dem melodischen Motiv gleich zu Anfang des Taktes pianissimo einsetzen. Die Wirkung würde bei dem aus der B dur-Symphonie gegebenen Beispiel offenbar nichts einbüßen, wenn es dort ebenso gehalten worden wäre. Die Möglichkeit eines Druckfehlers erscheint ausgeschlossen, da Analoges auch in anderen Symphonien Beethoven's noch vorkommt.

Nachdem Beethoven seine zweite Symphonie beendet und am 5. April 1803 in einem eignen Konzert nebst der ersten Symphonie, dem Oratorium „Christus am Oelberge" und dem dritten Klavierkonzert (C moll) zur Aufführung gebracht hatte, machte er sich alsbald an die Ausarbeitung der Eroica, welche im Frühjahr 1804 fertig vorlag. Diese großsinnige, eine erhabene Gedankenwelt in sich bergende Tonschöpfung erzeugt, gegen die beiden ersten Symphonien gehalten, den Eindruck eines großen Sprunges in dem Entwickelungsgange Beethoven's, wie er schwerlich bei einem anderen Meister nachzuweisen sein dürfte und auch bei Beethoven in so auffallender Weise nicht wieder vorkommt.

Um das Jahr 1802 äußerte er gegen Krumpholz: „von nun an will ich einen neuen Weg betreten". Diesen „neuen Weg", von

dem schon, wie wir sahen, einzelne seiner früheren Klaviersonaten eine Vorahnung gegeben hatten, fand und inaugurirte er mit der heroischen Symphonie, welche zum ersten Mal die Eigenthümlichkeiten seines Genius in vollster Reinheit und Hoheit offenbart. Kein Takt derselben erinnert mehr an den bis dahin auf ihn wirksam gewesenen Einfluß Haydn's und Mozart's. Wenn sich in der zweiten Symphonie hin und wieder noch Spuren der Einwirkung dieser Meister fühlbar machen, so ist Beethoven in der Eroica ganz er selbst. Dieses in jeder Beziehung wahrhaft kolossale Werk unterscheidet sich von Allem, was er vorher geschaffen hatte, nicht allein durch die großartigen Dimensionen und Strukturverhältnisse, sondern auch durch das in ihm mit packender Gewalt hervorbrechende tondichterische Vermögen. Wen hätte nicht der kühne, stellenweise mächtig emporragende Aufbau des ersten Satzes mit seinen unvergleichlichen Steigerungen ergriffen, erschüttert — in wem nicht die Vorstellung von etwas unerhört Großem erweckt? Und wer wäre beim Anhören des Trauermarsches nicht von den geheimnißvollen Schauern überrieselt worden, welche der Gedanke an die Endlichkeit des irdischen Daseins wach ruft?

Aber noch in anderer Beziehung bekundet sich der „neue Weg", den Beethoven mit seiner Eroica eingeschlagen. Es betrifft den Durchführungstheil. Diesen hatte Beethoven in seinen bisherigen, auf dem Sonatensatz beruhenden Kompositionen keineswegs vernachlässigt. Im Gegentheil, sie enthalten sehr bemerkenswerthe Beispiele geistreich kombinirter thematischer Arbeit. Aber zu solch' hoher Bedeutung wie in der heroischen Symphonie ist sie nicht entwickelt. Von diesem Werk ab bildet die Durchführung in den größeren Instrumentalwerken Beethoven's mehrentheils einen hinsichtlich der Gedankenkonzentration und poetischen Inspiration alles Andere überragenden Gipfelpunkt des Tonsatzes.

Die Entstehungsgeschichte der dritten Symphonie hat einen historischen Hintergrund. Anfangs 1798 nämlich wurde General Bernadotte von dem Direktorium der französischen Republik mit einer diplomatischen Mission an den Wiener Hof betraut. Er traf am 5. Februar in der

österreichischen Hauptstadt ein. Doch verstrichen einige Wochen, ehe er dem Kaiser sein Beglaubigungsschreiben überreichen durfte. Dies geschah am 2. März. Die Antritts-Audienz, welche im Beisein der Kaiserin erfolgte, zog sich indessen bis zum 8. April hinaus, da die Fürstin am 1. März von einer Prinzessin entbunden worden war. So hatte denn Bernadotte, welcher Wien einige Tage nach der Audienz wieder verließ, in der Zwischenzeit hinreichend Muße gehabt, sich mit anderen Dingen zu beschäftigen. In seiner Begleitung befand sich außer seinen beiden Sekretären der französische Geigenmeister Rudolph Kreutzer, ein vorzüglicher Künstler seines Fachs, der sich begreiflicherweise die Gelegenheit nicht entgehen ließ, Beethoven's Bekanntschaft zu machen. Durch ihn wurde höchst wahrscheinlich Bernadotte's Aufmerksamkeit auf den Meister hingelenkt. Denn was konnte der französische General, welcher seit seinem 16. Lebensjahre dem Dienst des Mars obgelegen hatte, und vielleicht nicht einmal musikalisch war, von Beethoven wissen, wenn ihn über dessen künstlerische Bedeutung nicht Kreutzer unterrichtet hätte? Hinreichend beglaubigt ist jedenfalls die Thatsache, daß Beethoven von Bernadotte die Anregung empfing, eine Komposition mit Beziehung auf Bonaparte, den sieggekrönten, von ganz Europa angestaunten Feldherren zu schreiben. Beethoven griff die Idee auf, und einige Jahre später trat er mit der „Sinfonia eroica“ hervor. Schindler berichtet auf Grund einer Erzählung des Grafen Lichnowsky und anderer Freunde Beethoven's: „Die erste Idee zu jener Symphonie soll eigentlich von General Bernadotte ausgegangen sein.“ Das „soll eigentlich“ klingt unsicher, wird aber gegenstandslos durch Schindler's weitere Mittheilung, daß Beethoven sich noch 1823 daran erinnerte, wie Bernadotte es gewesen sei, der „wirklich zuerst die Idee zur Sinfonia eroica in ihm rege gemacht“ habe.

Im Sommer des Jahres 1803 legte Beethoven während seines Oberdöblinger Landaufenthaltes Hand an dies Werk; so viel Zeit war darüber verflossen, bis er den Plan zu demselben reiflich durchdacht hatte. Nun ging es aber mit Hilfe der jedenfalls vorher entworfenen Skizzen schnell vorwärts, denn als Beethoven im Herbst wieder sein Stadtlogis bezogen — er bewohnte damals ein Zimmer im Theater-

gebäude — konnte er seinem Freunde Breuning, der ihn in Begleitung eines talentvollen Mannes aus Coblenz, Namens Mähler,[1]) besuchte, schon das Finale der Symphonie vorspielen. Bis zum Frühjahr 1804 war das Werk, wie schon erwähnt, im Wesentlichen vollendet. Nach einer Mittheilung, die Schindler vom Grafen Lichnowsky empfing, ließ Beethoven zu dieser Zeit eine Abschrift von der Partitur anfertigen, um dieselbe durch die französische Gesandtschaft nach Paris zu schicken. Es scheint indessen, daß er im Sommer desselben Jahres noch einige Veränderungen mit der Komposition vornahm, da auf dem Titelblatt der von ihm benutzten und in seinem Nachlaß vorgefundenen Partitur die eigenhändige Bemerkung steht: „1804 im August". Dasselbe Blatt enthält die von Beethoven mit Bleistift hinzugefügten Worte „Geschrieben auf Bonaparte". Zwei andere Worte, die ursprünglich mit Dinte über des Autors Namen geschrieben waren, sind ausradirt. Das eine derselben war höchst wahrscheinlich „Bonaparte". So kann denn kein Zweifel darüber obwalten, daß die heroische Symphonie diesem merkwürdigen Manne galt, der durch seine genialen Waffenthaten in Oberitalien und Egypten die Welt in eine fieberhafte Aufregung versetzt hatte. Unwillkürlich übertrug Beethoven die Begeisterung, welche er mit Millionen von Menschen für den Kriegshelden empfand, auch auf den späteren „lebenslänglichen Konsul". Gegen diesen hatte er also nichts, desto mehr aber gegen den „Kaiser" Napoleon. Freilich war es ihm in seiner Schwärmerei für den kühnen Heerführer entgangen, daß dieser schon vor Annahme der Kaiserwürde seine zügellos herrschsüchtige und gewaltthätige Natur in rücksichtsloser Weise offenbart hatte. Erst durch diese Staatsaktion wurde bei Beethoven ein völliger Wechsel seiner Meinung über den Usurpator bewirkt, während er unmittelbar vorher noch Willens gewesen war, demselben durch die Dedikation und Zusendung der Partitur seiner Symphonie eine Huldigung darzubringen. Über die hoch-

[1]) Ad. Joseph Mähler, der 1860 als pensionirter Hofsekretär 82 Jahre alt starb, war nicht allein musikalisch, sondern malte auch. Von Beethoven fertigte er 1804–5 und 1814—15 zwei Portraits an. Er befand sich in einem freundschaftlichen Verhaltniß zu Beethoven.

gradige Aufregung, in welche Beethoven sofort versetzt wurde, als er von Napoleon's Krönung hörte, berichtet Ries als Augenzeuge:

„Bei dieser Symphonie hatte Beethoven sich Bnonaparte gedacht, aber diesen, als er noch erster Konsul war. Beethoven schätzte ihn damals außerordentlich hoch, und verglich ihn den größten römischen Konsuln. Sowohl ich, als Mehrere seiner näheren Freunde haben diese Symphonie schon in Partitur abgeschrieben, auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort 'Buonaparte', und ganz unten 'Luigi van Beethoven' stand, aber kein Wort mehr. Ob und womit die Lücke hat ausgefüllt werden sollen, weiß ich nicht. Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, B. habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: 'Ist der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle Anderen stellen, ein Tyrann werden!' Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben und nun erst erhielt die Symphonie den Titel: Sinfonia eroica."

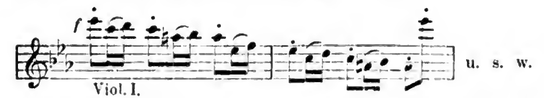
Beethoven fügte, um die Bedeutung seiner Komposition zu markiren, die Worte hinzu: „per festeggiare il sovvenire di un grand uomo", und widmete sie dem Fürsten Lobkowitz. Die erste Aufführung dieser als op. 55 bezeichneten Symphonie fand im Januar 1805 statt. Am 7. April desselben Jahres wurde sie in einem Konzert des Violinvirtuosen Clement wiederholt. Ihren Platz hatte sie zu Anfang des zweiten Theiles. Beethoven war der Meinung, daß sie am Schlusse desselben ihrer ungewöhnlichen Länge halber — sie dauert eine volle Stunde — von dem durch die vorhergegangenen Produktionen schon ermüdeten Publikum nicht mehr mit der nöthigen Frische und Empfänglichkeit aufgenommen werden würde. Eine darauf bezügliche Anmerkung findet sich auch in der ersten Ausgabe der Orchesterstimmen. Dort heißt es: „Questa Sinfonia essendo scritta apposta più longa delle Solite, si deve eseguire più vicino al principio ch'al fine di un Academia e poco dopo un Ouvertura un' Aria ed un Concerto; accioche, sentita troppo tardi non perda l'Auditore gia faticato dalle precedenti produzioni, il suo proposto effetto."

Die heroische Symphonie hat den Exegeten der Beethoven'schen Musik viel Kopfzerbrechen verursacht. Sie sind redlich bemüht gewesen, den musikalischen Gedankengehalt dieses Werkes begrifflich auszulegen

und zu deuten. Auf den ersten Blick kann dergleichen recht plausibel erscheinen. Sieht man aber genauer zu, geht man auf die Einzelheiten ein, so wird es klar, wie sehr sich der musikalische Ausdruck dem beschreibenden Wort entzieht. Daß Beethoven bei Abfassung der Eroica das Heldenthum Bonaparte's vorschwebte, und daß dadurch diese Komposition ihren großartigen Charakter erhielt, läßt sich nicht bestreiten, um so weniger, als Beethoven selbst auf das treibende Motiv zu seiner Schöpfung hingewiesen hat. Aber wenn uns z. B. in Betreff des zweiten Thema's vom ersten Satz:



gesagt wird, es sei „wie freudig jauchzende Feldmusik, die heranrückt, wie von Weitem," oder dieser musikalische Gedanke



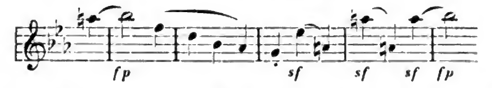
als ein Zusammenschaaren der Krieger bezeichnet wird, die unter dem Blitzen und Klirren der Waffen festen Fuß fassen[1]) — so müssen wir mit Faust ausrufen: „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube." Ein derartiges Bildern kann geistreich sein, doch erscheint es bedenklich, weil kein Beweis dafür beizubringen ist, daß Beethoven gerade das in jenen Citaten Gesagte hat ausdrücken wollen. Mit gleichem Recht könnte man behaupten, der erste jener oben notirten Gedanken bedeute das Abschiedwinken der in's Feld ziehenden Krieger, und der zweite das erbitterte Losstürmen derselben auf den Feind. Was wäre indessen damit für das Verständniß des Musikstückes gewonnen? Wir müssen antworten: nicht das Mindeste.

Wenn es Beethoven zweckmäßig oder auch nur wünschenswerth er-

[1]) A. B. Marx in seiner Beethovenbiographie.

schienen wäre, die Vorstellungen näher zu bezeichnen, von denen seine Phantasie bei der Gestaltung dieses gewaltigen eposartigen Tonsatzes erfüllt war, so hätte er zum Worte greifen können. Er hat es nicht gethan, wie man annehmen darf, aus künstlerischen Gründen. Offenbar wollte er seine Tondichtung nicht einer begrifflichen Zergliederung, einem Zerpflücken in einzelne Theilchen preisgeben, sondern als ein musikalisches Ganzes angesehen wissen. Deshalb auch ließ er es einfach bei der Devise bewenden: „Auf Bonaparte geschrieben." Als dann aber der Kriegsheld durch seinen Ehrgeiz Beethoven's Sympathie eingebüßt hatte, wurde der Name desselben unterdrückt und die allgemein gehaltene Bemerkung hinzugefügt: „um das Andenken eines großen Mannes zu feiern." Dieser Hinweis giebt uns Klarheit über Sinn und Geist der Komposition, welche sich auf eine große Persönlichkeit bezieht. Für das Einzelne und Besondere ihres tondichterischen Inhalts dagegen gewährt jener Hinweis keinerlei Aufschluß. Wir werden deshalb gut thun, uns an das Musikalische des Werkes zu halten.

Wie Beethoven vorzugsweise gern, namentlich aber in seinen großen Orchesterwerken, starke Gegensätze hart nebeneinander stellt, so ist es auch hier geschehen. Gleich der Anfang giebt Zeugniß davon. Nach zwei kräftigen, scharf getrennten Accordschlägen, mit denen der erste Satz auch schließt, ertönt das Hauptmotiv gedeckten Klanges. Heller, leuchtender erscheint dasselbe, gleich darauf von der Flöte, Klarinette und dem Horn im Unisono vorgetragen. Unter Benutzung des letzten Gliedes dieses Thema's erfolgt in kurzer Wendung die Modulation zur Dominante. Auf ihr führt Beethoven, gleichsam im Vorübergehen, folgenden Gedanken ein:



Die zweite, synkopirte Hälfte desselben erweitert sich zu einigen Takten und leitet dann mit schnell anwachsendem Crescendo zum ersten Thema

zurück, welches nun unter dem Hinzutritt der Pauken und Trompeten im *ff* auftritt. Dies ist die Exposition zu dem gewaltigen Tondrama des ersten Stückes. Nach acht Takten vernehmen wir das sanft einschmeichelnde zweite Thema, dessen Glieder auf die Oboe, Klarinette, Flöte und erste Violine vertheilt sind. Ein kurzer Zwischensatz folgt, an welchen sich die vorhin schon notirte, energisch belebte Geigenpassage anschließt. Hieran reiht sich die weitere Entwickelung des ersten Theiles, vor dessen Schluß der Hauptgedanke wiederkehrt.

Aus den erwähnten Tongruppen hat Beethoven unter Hinzuziehung eines neu auftauchenden melodischen Satzes



die ganze weitschichtige und höchst kunstvoll gefügte Durchführung gebildet — ein stolzer, kühne Linien beschreibender Gedankenbau, in welchem sich Zartes mit Starkem, Übermächtigem auf bewundernswerthe Weise zu einem fest geschlossenen Ganzen eint. Diese Durchführung kulminirt in jenem Abschnitt, welcher aus der oben notirten Synkopenfolge abgeleitet ist. Drohend thürmen sich die Tonmassen, gleich einem Gebirge bis zu schwindelnder Höhe auf. Und nun, nachdem der Gipfel erreicht ist, plötzlicher Absturz in die Tiefe. Das in heftige Erregung versetzte Gefühl verlangt nach einer Lösung so schroffer Gegensätze. Sie wird durch den unerwarteten Eintritt des vorstehend verzeichneten E moll-Motiv's erreicht, dessen weicher, wehmüthiger Ton etwas wie „Trost in Thränen" hat. Man fragt sich, wie dieser gemüthswarme Zug in das Bild des zum Vorwurf genommenen Helden paßt, dessen despotische und egoistisch kalte Natur, soweit man aus seinen Handlungen schließen darf, derartigen Seelenbewegungen unzugänglich war. Dieser Widerspruch erklärt sich einfach dadurch, daß Beethoven hier, wie in einzelnen anderen zartsinnigen Partien des ersten Satzes, unwillkürlich sein persönliches Empfinden dem Manne imputirte, der ihm bei

Gestaltung dieses Tongemäldes vorschwebte. In dem E moll-Motiv wird gleichsam die schmerzliche Empfindung über dasjenige ausgedrückt, was gemeiniglich im Gefolge von Heldenthaten ist.

Erhebung des Gemüthes bringt die Wiederaufnahme des Hauptgedankens in dem kräftig frischen C dur. Aber alsbald kehrt jenes klagende Thema, diesmal um einen halben Ton tiefer, in Es moll, aufs Neue zurück. Mehr und mehr breitet es sich unter Hinzuziehung des Hauptmotiv's aus. Im leisen Tremolo der Geigen tritt letzteres in eng verschlungenen Nachahmungen der Blasinstrumente auf, während die Bässe elastischen Schwunges nach oben streben, als wollten sie zum Firmament aufsteigen. Gleich heranbrausenden Wellen rücken die Tonfluthen im allmäligen Crescendo näher und näher, bis sie im Fortissimo (Ces dur) zum Stillstand kommen. Ein paar Augenblicke behaupten sie sich auf der Höhe, dann sinkt der Wogenschwall zurück. Absatzweise läßt sich, von den breiten Accordfolgen der Blasinstrumente unterbrochen, die verhallende Reminiscenz des zuletzt gehörten Thema's u. s. w. im Streichquartett vernehmen. Immer stiller wird's im Orchester, als ob nächtliche Ruhe sich herabsenkte. Nur ein geheimnißvolles Flüstern



in den Geigen ist noch hörbar.

Die beiden letzten Takte dieses Tonbildes unmittelbar vor dem Forte haben ehedem so manches Kopfschütteln hervorgerufen, und selbst in neuerer Zeit sind sie aufs Ernstlichste beanstandet worden. Um so weniger darf man sich wundern, wenn dieselben Anfangs bei manchen Hörern großes Befremden erregten. Daß es geschehen, ersehen wir aus den von Ries über Beethoven veröffentlichten „Biographischen Notizen". Dort heißt es:

„Bei der ersten Probe der Eroica-Symphonie, die entsetzlich war, wo der Hornist aber recht eintrat, stand ich neben Beethoven, und im Glauben, es sei unrichtig, sagte ich: 'der verdammte Hornist! kann der nicht zählen? — Es klingt ja infam falsch!' Ich glaube, ich war sehr nahe daran, eine Ohrfeige zu erhalten. — Beethoven hat es mir lange nicht verziehen."

Beethoven wußte freilich, was er gemacht und gewollt. Er hatte sich die Freiheit genommen, den musikalisch elementaren Wohllaut einer poetischen Idee zu Lieb' vorübergehend zu opfern. Denn poetisch ist es gedacht, den leitenden Gedanken des Satzes vor seinem definitiven Wiedereintritt schon in den Abschluß der vorhergehenden Periode gleich einer Fata morgana hineinschimmern zu lassen. Sehr viel hängt für die Wirkung dieser Stelle von der Ausführung ab. Der Hornruf muß träumerisch, schattenhaft, wie aus weitester Ferne herüberklingen. Vermag der Bläser den Ton seines Instrumentes nicht auf ein Minimum zu reduziren, besitzt er nicht das Vermögen, ihm eine vergeistigte Färbung zu geben, so ist die von Beethoven beabsichtigte Illusion zerstört.

Will man übrigens diese Stelle vom rein harmonischen Gesichtspunkt aus beurtheilen, so muß der Hornruf außer dem Spiel bleiben. Es ergiebt sich dann mit voller Klarheit, daß die Auflösung des dissonirenden as—b erst vier Takte später von Beethoven gewollt ist. Verlegt man sie zwei Takte vor den Eintritt des Forte, so wird der absichtlich hingehaltene Auflösungseffekt antizipirt und zugleich geschwächt, ganz abgesehen davon, daß der fragliche Passus dadurch einen gewöhnlichen, schaalen Anstrich erhält.

Auf den Durchführungssatz folgt nach Maßgabe der Sonatenform, mit mannichfachen Modifikationen in Betreff der Modulation und Instrumentirung wiederum der erste Theil des Stücks, und auf diesen die Koda. Die letztere ist ebenso wie die Durchführung, von ungewöhnlicher Breite. Es werden in ihr die hervorragendsten Gedanken des schon Gehörten rekapitulirt und in neuen Positionen zur Betrachtung gebracht. Dadurch erhält die Koda hier nicht allein eine abschließende Bedeutung, sondern auch die Bestimmung eines letzten Aufschwunges. Wahrhaft erhebend, ja berauschend wirkt es, wenn

gegen Ende jenes Motiv, von dem Beethoven ausgegangen ist, viermal hintereinander in gewaltigem Klimax mit triumphirender Bekräftigung repetirt wird.

Dies Stück also, in welchem Alles musikalisch poetische Idee ohne jede beiläufige kompositorische Zuthat ist, war dem Helden Bonaparte geweiht. Man könnte sich ebenso gut Beethoven, den unsterblichen Schöpfer desselben dabei denken. Denn auch er war ein Held. Gewaltige Geistes- und Seelenkämpfe hat er ausgefochten, große Gebiete sind durch ihn erobert worden, aber Gebiete, welche nicht, wie die von Napoleon usurpirten, wieder verloren gingen, sondern solche, die der Kunst für immer verbleiben werden. Und weil eine Heldennatur in ihm lebte, konnte er das Heroische in Tönen darstellen.

Es folgt das Adagio, „Marcia funebre“, dessen schwermüthig düstere Weisen an die Vergänglichkeit des Irdischen gemahnen, wie kaum eine andere Trauermusik. Als Beethoven im Jahr 1821 die Nachricht von Napoleon's Tode vernahm, äußerte er, wie Schindler berichtet, sarkastisch, er habe ihm (dem ehemaligen Kaiser) zu dieser Katastrophe bereits vor 17 Jahren die passende Musik geschrieben, womit er den zweiten Satz der Eroica meinte — Schindler setzt ausdrücklich hinzu, „ohne daß es seine Absicht gewesen“ sei. Dies kann doch nur so verstanden werden, daß Beethoven ursprünglich bei der Komposition seines Trauermarsches an das dereinstige Ende Napoleon's nicht gedacht habe. Schwermüthige Gedanken beherrschten ihn jedenfalls bei den Entwürfen zum Marsch, das bezeugt die Musik ganz zweifellos. Marx sagt: „Hat der erste Akt (d. h. der erste Satz der Eroica), die Schlacht — als den Inbegriff des Heldenlebens — gezeigt, so ist nun der Abend gekommen und es wird der schwere Gang über das Schlachtfeld angetreten, das so still geworden ist.“ Diese fantasiereiche Deutung dürfte schwerlich mit Beethoven's ausdrücklicher Bezeichnung „Marcia funebre“ in Einklang zu bringen sein, denn das Wort funebre heißt so viel, als „zum Leichenbegängniß gehörig.“ Wer könnte im Hinblick darauf ein Bedenken tragen, daß Beethoven bei diesem Tonsatz eine Bestattungsfeierlichkeit im Sinne gehabt? Der Ausdruck „funebre“ wurde, wie wir sahen, schon bei dem Trauermarsch in der As dur-Sonate (op. 26)

gebraucht, doch mit dem Zusatz: „sulla morte d'un Eroe", welcher in der dritten Symphonie vermieden ist. So scheint es denn, als ob es in diesem Falle darauf abgesehen war, der Sache eine allgemeinere Bedeutung zu geben.

Ein besonderes Interesse bietet die Vergleichung beider Tonsätze. Denselben ist einestheils der schmerzlich düstere, und anderentheils der feierlich pathetische Zug gemeinsam. Nur gelangt in dem fraglichen Orchestersatz Alles zu einer bei weitem reicheren und bedeutsameren Behandlung, wozu natürlich auch die instrumentale Färbung, welche das Klavier nicht zu geben vermag, wesentlich mit beiträgt. Diese Kompositionen verhalten sich zueinander, wie der Karton zu dem in großem Stil ausgeführten Gemälde.

Unwillkürlich wird bei Betrachtung des Trauermarsches der heroischen Symphonie die Erinnerung an den berühmten „Todtenmarsch" in Händel's „Saul" wach gerufen. Diese Musikstücke haben einen Berührungspunkt in dem Pathetischen des Ausdrucks. Dennoch erfassen ihre Erzeuger den Gegenstand durchaus verschieden von einander. Händel behandelt ihn in objektivem, monumentalem, Beethoven in subjektivem, malerischem Sinne. Jener Meister beschränkt sich darauf, in knapper, gedrängter Form (es sind nur 32 Takte im Ganzen) den Ernst der im Oratorium gegebenen Situation auszusprechen, dieser versenkt sich in das Leid und giebt den erschöpfenden Ausdruck für die Gefühle tiefster Betrübniß, schmerzlichsten Weh's, dann aber auch des beruhigenden Trostes und einer mannhaften Erhebung. Es ist bei diesen Unterscheidungen freilich nicht zu übersehen, daß Händel durch die große Ausdehnung des Oratoriums genöthigt war, sich möglichst kurz zu fassen, wohingegen Beethoven bei seinem symphonischen Satz freie Hand hatte. Jede dieser Schöpfungen besitzt ihren eigenthümlichen Werth. Aber es ist nicht zu verkennen, daß Beethoven hinsichtlich der Auffassung seiner Aufgabe der modernen Empfindungsweise ungleich näher steht als Händel.

Betrachten wir den Beethovenschen Trauermarsch etwas näher. Gedämpften Klanges (sotto voce) tragen die Primgeigen einen elegischen Gesang von acht Takten vor. Er wird sogleich in der höheren

Oktave von der Oboe wiederholt, deren schneidender Timbre das Schmerzliche der Melodie eindringlicher hervorhebt. Ebenso eigenartig wie charakteristisch ist die dazu gesetzte Begleitung gedacht. Beim ersten Mal treten allein die Streichinstrumente in Thätigkeit, welche zurückhaltend, einsylbig neben der Melodie hinschleichen. Nur die Kontrabässe machen sich durch ihre düster rollende Vorschlagsfigur bemerklicher. Bei der Repetition des melodischen Satzes durch die Oboe geben Klarinetten, Fagotten und Hörner die sanfte, getragene Harmonie, während das Streichquartett absatzweise Zweiunddreißigstel-Triolen in zitternder Bewegung ausführt. Wir haben den Vordersatz des in C moll stehenden Gesanges gehört, welcher beim zweiten Mal nach dem nahe verwandten Es dur hinüberführt. In dieser Tonart beginnt tröstlich gehobenen Gefühles der Nachsatz,



welcher sich jedoch schon im vierten Takt wieder zurück in's trauernde Moll wendet. Zuerst führen die Streichinstrumente und darauf, ganz wie vorher, die Blasinstrumente das Wort. Eine anschließende Periode läßt die Empfindung des Schmerzes noch stärker ausklingen.

Ein neuer, als „Maggiore“ bezeichneter Abschnitt folgt. Er korrespondirt mit dem mittleren Theil des Trauermarsches der As dur-Sonate (op. 26), welchen wir als „Apotheose“ bezeichneten, ist aber, ebenso wie das Vorhergehende von bei weitem größerer Ausdehnung, und auch von anderer Beschaffenheit als dort. Im lichten C dur bringt die Oboe ein kleines zweitaktiges Motiv von besänftigendem Ausdruck, welches Flöte und Fagott nacheinander zustimmend imitiren. Dann erhebt sich das ganze Orchester in voller Majestät zur Darbringung einer feierlichen Libation, die nach 18 weiteren Takten nochmals wiederholt wird. Unmittelbar darauf verdüstert sich die Stimmung aufs Neue, und das Anfangsthema in C moll wird wieder aufgenommen, doch bald abgebrochen.

Die weitere Entwickelung des Tonsatzes ist nicht mehr der Trauermarsch selbst, sondern eine Paraphrase über denselben. Kehren auch die Hauptgedanken des ersten Theiles wieder, so erscheinen sie doch in anderer Umgebung, für die sie das zusammenhaltende Bindemittel bilden. Zunächst läßt sich ein doppelfugenartiger Satz in F moll mit herb einschneidenden Accenten vernehmen. Er hat etwas von streng kirchlicher Musik und erweckt die Vorstellung eines „Actus tragicus". Ihm reiht sich ein Ausbruch des heftigsten Wehgefühles an, nach dessen momentaner Beschwichtigung die Oboe, diesmal im Verein mit der Klarinette, auf die von einer unruhevollen Begleitung getragene Anfangsmelodie zurückkommt. Auch die oben notirte Periode in Es dur kehrt mit ihrem in leidvollem Ausdruck beharrenden Nachsatz wieder.

Dem Schmerz ist sein Recht geworden; nunmehr wendet sich der Meister, ‚den Blick nach oben gerichtet", zum Schluß. Ergreifend wirkt es, wenn zuletzt das erste Thema des Trauermarsches in seine Einzelbestandtheile auseinanderfallend, sich allmälig auflöst, und wie in leisen Zuckungen erstirbt. Sic transit gloria mundi! —

In Betreff des Scherzo's und Finale's der heroischen Symphonie wiederholt sich dieselbe Erscheinung wie bei der As dur-Sonate (op. 26). Nach dem Trauermarsch geht Beethoven auch hier zu lebensfrohen Vorstellungen über, was ganz in derselben Weise zu motiviren ist wie dort. [1]) Freilich kommt es nicht zu jener ungebundenen Heiterkeit, die in einzelnen Sätzen anderer Instrumentalkompositionen Beethoven's vorherrscht. Alles trägt in den beiden bezüglichen Tonstücken den Stempel einer würdevollen Gemessenheit des Ausdrucks, wie der im ersten Allegro angeschlagene hohe Ton es erfordert. Auch fehlt es nicht an einzelnen pathetischen Zügen. Ein solcher ist z. B. das mit größter Nachdrücklichkeit in der Wiederholung des Scherzo's unvermuthet eintretende Allabreve. Der geistreiche Beethoven-Interpret A. B. Marx, welcher sich bei Erklärung der Eroica vollständig in Betrachtungen über das Kriegs- und Soldatenleben vertieft hat, fragt bezüglich dieses Scherzo's: „Ist das Lagerlust? ist Friede, und das Heer im Aufbruch

[1]) S. S. 149 d. Bl.

nach der lieben Heimath?" Es scheint, als ob ihn die schmetternden Hornfanfaren des Trio's dazu veranlaßt haben, die freilich an Militärisches erinnern, aber ebensowohl auch auf die Freuden der Jagd gedeutet werden könnten. Unverkennbar entfernt sich Beethoven mit diesem Stück von dem Charakter des ersten, die Idee des Heldenhaften darstellenden Satzes. Aber in seiner Art ist es gleichfalls von hervorragender Bedeutung. Anfangs heimlich, wie aus verborgener Tiefe hervorquellend, bricht der zuerst von der Oboe und weiterhin von der Flöte schüchtern intonirte Hauptgedanke plötzlich im zweiten Theil mit Ungestüm hervor. Für Beethoven's Entwickelungsgang ist dieser dritte Satz der Eroica insofern von Wichtigkeit, als in ihm das „Scherzo" zum ersten Mal im großen Stil behandelt wird.

Noch weiter ab von der Grundstimmung des ersten Satzes als dieses Scherzo, liegt das Finale. Es besteht theils aus Variationen, und theils aus fugirten Zwischensätzen. Beide Ausdrucksformen beziehen sich auf das nämliche Thema. Dasselbe ist dem Finale der Prometheusmusik entnommen, und wurde schon im Jahre 1802 den Klaviervariationen op. 35 zu Grunde gelegt, welche als Vorstudie zum Schlußsatz der heroischen Symphonie betrachtet werden können. Beethoven verfährt hier Anfangs in ähnlicher Weise wie dort. Die künstlerischen Resultate sind aber verschieden. Das Symphonie-Finale beginnt mit einer stürmischen Einleitung von 10 Takten. Im 11. Takt gebietet eine Fermate Stillstand. Nun wird die Baßstimme des Prometheus-Thema vom Streichquartett im leisen Pizzicato vorgetragen. Bei der Wiederholung beider Theile antworten nachschlagende Holzbläser ebenso leise. Nur die drei Achtelnoten zu Anfang des zweiten Theiles fahren mit voller Kraft dazwischen. Es folgen zwei Variationen über diesen Baß, worauf die Melodie des Thema's eintritt. So wie sie vorüber ist, leitet ein kurzes Nachspiel zu einem Fugato, welches über die vier ersten Noten des schon variirten Basses gebildet ist. Dasselbe wird von dem Thema und dessen Variirung abgelöst, woran sich wiederum eine Variation (G moll) über die vier so eben

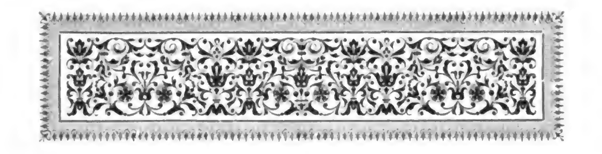


erwähnten Baßtöne anschließt. Nachdem dann die Melodie des Thema's nochmals in C dur vorgebracht worden ist, nimmt ein zweites Fugato unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Es unterscheidet sich von dem vorhergehenden dadurch, daß die erste Hälfte des Thema's mit seinem Baß zusammen nach Art des doppelten Kontrapunktes hineinverwebt ist.

Man sieht, das Finale vereinigt eine Fülle von Gegensätzen in sich. Durch geistvoll wechselreiche Behandlung derselben weiß Beethoven den Antheil des Hörers fortwährend rege zu erhalten. Um aber das Gemüth desselben schließlich in eine gehobene Stimmung zu versetzen, fügt er noch eine Andante-Variation hinzu, deren erbaulicher Charakter sich wie eine gen Himmel gerichtete Danksagung ausnimmt. Sie bedeutet die Krönung des ganzen Satzes. Prachtvoll gedacht ist die Verlegung des Thema's in den Baß. Diese letzte Variation geht in ein rauschendes Presto über, mit dem das Stück endet.

Das Finale der heroischen Symphonie wird gemeiniglich als der schwächere Theil des Werkes bezeichnet. Es kann freilich bezüglich des Gehaltes nicht mit den Vordersätzen in Parallele gestellt werden. Indessen erfüllt es vollkommen den offenbar beabsichtigten Zweck einer Auslösung von den mächtigen Anspannungen, die ihm vorausgehen. Wie man aber auch darüber denken möge — unumstößlich ist es, daß Beethoven mit der Eroica als Ganzes genommen, eine epochemachende Leistung allererſten Ranges im symphonischen Fache hinstellte. Welche Denksteine er auf der mit ihr betretenen Bahn weiter errichtete, wird ein späterer Abschnitt zeigen.





VIII.

Finstere Mächte.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß manche Menschen von scheinbar kräftiger Konstitution und blühendem Aussehen mit großer nervöser Reizbarkeit behaftet sind, und infolge dessen nicht selten in ein krankhaftes Befinden verfallen. Auch bei Beethoven war eine derartige körperliche Disposition vorhanden. Seine Zeitgenossen schildern ihn als eine robuste Persönlichkeit von untersetzter Statur, der man es nicht ansah, daß sie zum Öfteren von Kränklichkeit heimgesucht wurde. Der Dichter Castelli, von dem sich Beethoven, wenn er ihm begegnete, gern Anekdoten und Schnurren erzählen ließ, bezeichnete des Meisters Erscheinung als „die personificirte Kraft". Reichardt nannte ihn eine kräftige, dem Äußeren nach cyklopenartige Natur, und Dr. Weißenbach, der seine Bekanntschaft im Jahr 1814 machte, schrieb über ihn:

„Beethoven's Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister ist." Dann fügt er aber die Bemerkung hinzu: „Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar und kränkelnd sogar. Wie wehe hat es mir oft gethan, in diesem Organismus der Harmonie die Saiten des Geistes

so leicht abspringen und verstimmbar zu sehen. Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden; von dieser Zeit an datirt sich der Verfall seines Nervensystems, und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs. Oft und lange hab' ich darüber mit ihm gesprochen; es ist mehr ein Unglück für ihn als für die Welt. Bedeutsam ist es jedoch, daß er vor der Erkrankung unübertrefflich zart- und feinhörig war und daß er auch jetzt noch allen Übellaut schmerzlich empfindet; wahrscheinlich darum, weil er selbst nur der Wohllaut ist. Übrigens ist die Ertödtung dieses hohen Sinnes von einer andern Seite kläglich für ihn. Die Natur hat ihn ohnehin nur durch zarte und sparsame Fäden mit der Welt in Berührung gesetzt; der Mangel des Gehörsinn's isolirt ihn noch mehr, wodurch dann er auch noch mehr auf sich zurückgewiesen und in die Nothwendigkeit gedrängt wird, den ewig heitern Genius der Kunst von dem hypochondrischen Hunde anbellen zu lassen."

Das Urtheil dieses Mannes, der ein erfahrener Arzt war, ist zutreffend, wie die weitere Darstellung ergeben wird.

Bereits in jungen Jahren mußte Beethoven schwere Krankheiten durchmachen. Im zarten Alter hatte er die Blattern gehabt, deren Merkmale sein Antlitz zeigte, und 1784 oder 85 warf ihn der Typhus aufs Siechbette. Auch im Jahr 1796 oder 97 scheint er eine ernstliche Krisis überstanden zu haben. Daneben litt er frühzeitig schon bisweilen an Kolikschmerzen, so wie an Abweichungen, die nach und nach chronisch wurden, und sich dann „häufig" wiederholten, wie sein Freund Wegeler, der gleichfalls als Arzt urtheilte, ausdrücklich berichtet.

„Im kranken Unterleib, so bemerkt derselbe lag schon 1796 der Grund seiner Übel, seiner Harthörigkeit und der ihm zuletzt tödtlichen Wassersucht. Das nur zu häufige Unterbrechen einer regelmäßigen Lebensweise mußte allerdings diese Grundursache verschlimmern."

Beethoven war also kräftig gebaut, wurde aber trotzdem sein ganzes Leben hindurch in längeren oder kürzeren Intervallen mehr oder minder von pathologischen Zuständen heimgesucht und gequält. Hätte sein Körper nicht eine so bedeutende Widerstandsfähigkeit gehabt, so würde er ohne Zweifel vorzeitig zu Grunde gegangen sein. Alle diese krankhaften Beschwerden mußten um so empfindlicher für Beethoven werden, als sie ihn, den an rastlose Thätigkeit Gewöhnten, zeitweilig am Schaffen behinderten. Jedenfalls wären sie leichter ertragen worden, wenn nicht das schreckliche Geschick des Gehörleidens auf ihm gelastet hätte. Den Beginn dieses

Leidens setzte Beethoven selbst in's Jahr 1799. Doch hatten sich leichte Symptome davon bereits vorher gezeigt, wie unzweifelhaft aus einer sogleich anzuführenden brieflichen Mittheilung an Wegeler erhellt. In seinem 1802 niedergeschriebenen Testament spricht Beethoven sogar von einer schon sechsjährigen Dauer seiner Gehörkrankheit, wonach deren Anfänge in's Jahr 1797 fallen würden. Keinerlei Anzeichen sind indessen dafür vorhanden, daß er damals schon dadurch ernstlich beunruhigt worden wäre. Erst als das Übel nicht weichen wollte und zunahm, stiegen in ihm schwerere Besorgnisse auf.

Beethoven nahm alsbald ärztliche Hilfe in Anspruch, suchte aber sonst begreiflicherweise seinen Zustand so viel als möglich zu verheimlichen. An seinen Freund Amenda schrieb er d. 1. Juni 1801:

„. . . . Dein B. lebt sehr unglücklich, im Streit mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufalle ausgesetzt, so daß oft die schönste Blüthe dadurch zernichtet und zerknickt wird, wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat, schon damals als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden, ob es wird wieder können geheilt werden, das steht noch zu erwarten, es soll von den Umständen meines Unterleibs herrühren, was nun den betrifft, so bin ich auch fast ganz hergestellt, ob nun auch das Gehör besser werden wird, das hoffe ich zwar aber schwerlich, solche Krankheiten sind die unheilbarsten. Wie traurig ich nun leben muß, alles was mir lieb und theuer ist, meiden und dann unter so elenden egoistischen Menschen, wie ***, ***, u. s. w." . . . . . . „O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber so von Allem muß ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahin fliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheißen hätten — Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß, ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein?" Gegen Ende des Briefes heißt es dann noch: „Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimniß aufzubewahren und Niemand wer es auch sei anzuvertrauen."

Die Sorge um das erkrankte Organ drückte ihn jedoch so sehr, daß er wenige Wochen später auch seinen Freund Wegeler in's Vertrauen zog, um dessen Meinung und Rath zu hören. Ihm schrieb er unterm 29. Juni, nachdem er Einiges über seine günstige materielle Lage vorausgeschickt:

„Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit mir einen schlechten Stein in's Bret geworfen, nämlich: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden und zu diesem Gebrechen soll mein Unterleib, der schon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich beständig mit einem Durchfall behaftet war, und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, die erste Veranlassung gegeben haben. Frank[1]) wollte meinem Leibe den *Ton* wieder geben durch stärkende Medizinen, und meinem Gehör durch Mandelöhl, aber prosit! daraus ward nichts, mein Gehör ward immer schlechter und mein Unterleib blieb immer in seiner vorigen Verfassung; das dauerte bis voriges Jahr im Herbst, wo ich manchmal in Verzweiflung war. Da rieth mir ein medizinischer Asinus das kalte Bad für meinen Zustand, ein Gescheidterer das gewöhnliche lauwarme Donaubad; das that Wunder; mein Bauch ward besser, mein Gehör blieb, oder ward noch schlechter. Diesen Winter ging's mir wirklich elend; da hatte ich wirklich schreckliche Koliken und ich sank wieder ganz in meinen vorigen Zustand zurück, und so blieb's bis vor ungefähr vier Wochen, wo ich zu *Vering*[2]) ging, indem ich dachte, daß dieser Zustand zugleich auch einen Wundarzt erfordere, und ohnedem hatte ich immer Vertrauen zu ihm. Ihm gelang es nun fast gänzlich diesen heftigen Durchfall zu hemmen; er verordnete mir das laue Donaubad, wo ich jedes Mal noch ein Fläschchen stärkender Sachen hineingießen mußte, gab mir gar keine Medizin, bis vor ungefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Thee für's Ohr, und darauf kann ich sagen, befinde ich mich stärker und besser; nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe ist, was werden diese hiezu sagen! — Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal auch hör' ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch sobald Jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. *Vering sagt, daß es gewiß besser werden wird, wenn auch nicht ganz.* Ich habe schon oft — — mein Dasein verflucht; *Plutarch* hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde.

---

[1]) Peter Frank war Direktor des allgemeinen Krankenhauses in Wien.

[2]) Kaiserl. Rath und dirigirender Feld-Stabs-Arzt.

Ich bitte Dich, von diesem meinem Zustande niemandem, auch nicht einmal der Lorchen (Wegeler's Gattin) etwas zu sagen, nur als Geheimniß vertrau' ich Dir's an; lieb wäre mir's, wenn Du einmal mit Vering darüber briefwechseltest. Sollte mein Zustand fortdauern, so komme ich künftiges Frühjahr zu Dir; Du miethest mir irgend in einer schönen Gegend ein Haus auf dem Lande, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden. Vielleicht wird's dadurch geändert. Resignation! welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzige übrige. Du verzeihst mir doch, daß ich Dir in Deiner ohnedies trüben Lage noch auch diese freundschaftliche Sorge aufbinde."

Dieser Briefauszug bedarf keines besonderen Kommentars. Er läßt ersehen, wie sehr Beethoven um den für ihn in doppelter Hinsicht kostbaren Besitz des Gehörs besorgt war, welche Anstrengungen er machte, um sich dasselbe zu erhalten, wie wenig indessen die von ihm bis dahin konsultirten Ärzte dem Übel beizukommen vermochten, welche Pläne er entwarf, und wie peinlich der Gedanke ihm war, daß seine „Feinde" die Sache zu seinem Nachtheil ausbeuten könnten. Nur eine Bemerkung erscheint angemessen. Beethoven äußert gegen Wegeler, wie er es schon in seinem Brief an Amenda gethan, daß sein Unterleibsleiden „die erste Veranlassung" zu der Gehörkrankheit gegeben haben solle, womit er sich offenbar auf die ärztliche Diagnose bezog. Seine eigene Meinung über diesen Punkt scheint eine abweichende gewesen zu sein. Denn vierzehn Jahre später machte er dem englischen Musiker Charles Neate eine Mittheilung, aus welcher hervorgeht, daß er die Ursache seines Gehörleidens einem andern Umstande zuschrieb. Neate rieth Beethoven nämlich, nach England zu gehen, um sich daselbst einer Kur zu unterwerfen, da es dort geschickte Ohrenärzte gebe. Beethoven wollte jedoch nichts davon wissen, indem er entgegnete, daß er bereits alle mögliche ärztliche Hilfe in Anspruch genommen habe, und sein Leiden nicht mehr zu heilen sei. Hierauf erzählte er, was die Veranlassung zu demselben gewesen sei. Er habe an einer Oper gearbeitet — Fidelio war es nicht — und dabei „mit einem sehr launenhaften und unbequemen ersten Tenor zu thun" gehabt. Neate läßt dann Beethoven Folgendes sagen:[1])

---

[1]) Diese Erzählung Neate's hat Thayer in seiner Beethovenbiographie Bd. II, S. 92 mitgetheilt.

„Ich hatte schon zwei große Arien über denselben Text geschrieben, mit welchen er (der Tenorist) nicht zufrieden war, und hierauf noch eine dritte, welche er bei dem ersten Versuche zu billigen schien und mit sich nahm. Ich dankte dem Himmel, daß ich endlich mit ihm fertig war, und setzte mich unmittelbar darauf zu einem Werke nieder, welches ich um dieser Arien willen bei Seite gelegt hatte und dessen Beendigung mir am Herzen lag. Ich war noch nicht eine halbe Stunde bei der Arbeit, als ich ein Klopfen an meiner Thür hörte, welches ich sofort als das meines ersten Tenors wieder erkannte. Ich sprang vom Tische mit einer solchen Aufregung und Wuth auf, daß, als der Mann ins Zimmer trat, ich mich auf den Boden warf, wie sie es auf der Bühne machen (hier breitete Beethoven seine Arme aus und machte eine erläuternde Bewegung) and auf meine Hände fiel. Als ich wieder aufstand, fand ich mich taub und bin es seitdem geblieben. Die Ärzte sagen, der Nerv sei verletzt."

Richtig ist es, daß Beethoven, bevor er die Komposition seines „Fidelio" in Angriff nahm, mit einer Oper beschäftigt war, deren Namen man nicht kennt. Man weiß nur, daß Schikaneder ihm den Text dazu geliefert hatte. Die Beschäftigung mit dieser nur bis zu den Anfängen gediehenen Arbeit fällt aber in's Jahr 1803, oder frühestens 1802, mithin in die Zeit des bereits vorhandenen Gehörleidens. Immerhin wäre es denkbar, daß die Erzählung Beethoven's nicht der Begründung entbehrt, insofern mit dem geschilderten Vorfall eine Verschlimmerung seines Übels eingetreten sein kann.

Es giebt noch eine andere Version über die Entstehung von Beethoven's Gehörleiden. Sie findet sich in dem sogenannten Fischhof'schen Manuskript, welches verschiedene Aufzeichnungen über den Meister enthält. Dort heißt es:

„Im Jahre 1796 kam Beethoven an einem sehr heißen Sommertage ganz erhitzt nach Hause, riß Thüren und Fenster auf, zog sich bis auf die Beinkleider aus und kühlte sich am offenen Fenster in der Zugluft ab. Die Folge war eine gefährliche Krankheit, deren Stoß sich bei seiner Genesung auf die Gehörwerkzeuge setzte, von welcher Zeit an seine Taubheit successiv zunahm."

Daß Beethoven möglicherweise im Jahr 1796 oder 97 krank war, wurde bereits angedeutet. Es spricht dafür auch einigermaßen Wegeler's Bemerkung, welchem „schon 1796" als Grund seiner Übel, seiner Harthörigkeit und der ihm zuletzt tödtlichen Wassersucht, der „kranke Unterleib" erschien. Im Übrigen fehlen für die Angabe des Fischhof'schen Manuskriptes weitere beweiskräftige Stützen.

Auf die Dauer war Beethoven, da sein Gehör keinen Fortschritt zum Bessern erkennen ließ, mit Vering's Behandlung ebensowenig zufrieden wie mit derjenigen Frank's, weshalb er, von Ungeduld getrieben, gegen Ende des Jahres 1801 schon wieder an einen Wechsel des Arztes dachte. An Wegeler, der ihm inzwischen in der theilnehmendsten Weise geantwortet hatte, schrieb er den 16. November:

„Mein guter Wegeler! ich danke Dir für den neuen Beweis Deiner Sorgfalt um mich, um so mehr, da ich es so wenig um Dich verdiene. — Du willst wissen, wie es mir geht, was ich brauche; so ungern ich mich von dem Gegenstande überhaupt unterhalte, so thue ich es doch noch am liebsten mit Dir.

Vering läßt mich nun schon seit einigen Monaten immer Vesicatorien auf beide Arme legen, welche aus einer gewissen Rinde,[1]) wie Du wissen wirst, bestehen. — Das ist nun eine höchst unangenehme Cur, indem ich immer ein Paar Tage des freien Gebrauchs (ehe die Rinde genug gezogen hat) meiner Arme beraubt bin, ohne der Schmerzen zu gedenken; es ist nun wahr, ich kann es nicht läugnen, das Sausen und Brausen ist etwas schwächer, als sonst, besonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör ist gewiß um nichts noch gebessert; ich wage es nicht zu bestimmen, ob es nicht eher schlechter geworden. — Mit meinem Unterleibe geht's besser; besonders wenn ich einige Tage das lauwarme Bad gebrauche, befinde ich mich 8 auch 14 Tage ziemlich wohl; sehr selten einmal etwas Stärkendes für den Magen; mit den Kräutern auf den Bauch fange ich jetzt auch nach Deinem Rathe an. — Von Sturzbädern will Vering nichts wissen; überhaupt aber bin ich mit ihm sehr unzufrieden; er hat gar zu wenig Sorge und Nachsicht für so eine Krankheit; käme ich nicht einmal zu ihm, und das geschieht auch mit viel Mühe, so würde ich ihn nie sehen. — Was hältst Du von Schmidt? Ich wechsle zwar nicht gern doch scheint mir, Vering ist zu sehr Praktiker, als daß er sich viel neue Ideen durchs Leben verschaffte. — Schmidt scheint mir hierin ein ganz anderer Mensch zu sein und würde vielleicht auch nicht gar so nachlässig sein. — Man spricht Wunder vom Galvanism; was sagst Du dazu? ein Mediziner sagte mir, er habe ein taubstummes Kind sehen sein Gehör wieder erlangen (in Berlin) und einen Mann, der ebenfalls sieben Jahre taub gewesen und sein Gehör wieder erlangt habe. — Ich höre eben, Dein Schmidt macht hiermit Versuche."

Der in diesem Briefe erwähnte Dr. Schmidt war nach Wegeler's Notizen „k. k. Rath, Feld-Stabs-Arzt, öffentlicher und ordentlicher Lehrer der Heilkunde an der Josephinischen Akademie und Augenarzt,

[1]) Wegeler bezeichnete sie als „Seidelbast".

sowie Verfasser mehrerer klassischer Schriften." Er stand zu Wegeler in nahe befreundetem Verhältniß, daher heißt es im vorstehenden Briefe: „Dein Schmidt". Beethoven nahm seine Hilfe, nachdem er die Beziehung zu Dr. Vering gelöst, im Winter 1801—1802 in Anspruch.

Den Sommer des Jahres 1802 brachte Beethoven in Heiligenstadt bei Wien zu. Er begab sich mit der Hoffnung dahin, durch den ruhigen Landaufenthalt die von Dr. Schmidt ihm angerathene Schonung des Gehörs um so sicherer zu erreichen. Das Übel zeigte aber auch unter diesen veränderten Umständen keine Spur von Besserung. Im Gegentheil traten während des Heiligenstädter Aufenthaltes deutliche Anzeichen von verstärkter Schwerhörigkeit hervor, wie eine Mittheilung seines Schülers Ferd. Ries beweist. Dieser besuchte Beethoven dort öfters, um eine Lektion zu erhalten.

„Zuweilen, so erzählt Ries, sagte er (Beethoven) dann, Morgens 8 Uhr nach dem Frühstück: Wir wollen erst ein wenig spazieren gehen. Wir gingen, kamen aber mehrmals erst um 3—4 Uhr zurück, nachdem wir auf irgend einem Dorfe etwas gegessen hatten. Auf einer dieser Wanderungen gab Beethoven mir den ersten auffallenden Beweis der Abnahme seines Gehörs, von der mir schon Stephan v. Breuning gesprochen hatte. Ich machte ihn nämlich auf einen Hirten aufmerksam, der auf einer Flöte, aus Fliederholz geschnitten, im Walde recht artig blies. Beethoven konnte eine halbe Stunde hindurch gar nichts hören, und wurde, obschon ich ihm wiederholt versicherte, auch ich höre nichts mehr (was indeß nicht der Fall war), außerordentlich still und finster."

„Still und finster", sagt Ries. Es war ein Symptom der Trübsinnigkeit, von der Beethoven infolge seines Gehörleidens beherrscht wurde. Diese Gemüthsstimmung steigerte sich in jenem Sommer bis zu einer an Verzagtheit grenzenden Schwermuth. Zeugniß legt davon die letztwillige Verfügung ab, welche Beethoven im Gefühl tiefster Bekümmerniß vor seiner Rückkehr nach Wien am 6. Oktober niederschrieb. Sie lautet:

„Für meine Brüder Carl und Beethoven.[1]

O ihr Menschen, die ihr mich für feindseelig störrisch oder misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht

---

[1] Den Namen des älteren Bruders Johann hat Beethoven bei dieser Überschrift wie auch in dem Testamente selbst fortgelassen.

die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 jahren ein heilloser zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von jahr zu jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen lebhaften Temperamente gebohren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussezen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreyt, denn ich bin taub, ach wie wär es möglich daß ich dann die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bey mir in einem vollkommneren Grade als bey andern seyn sollte, einen Sinn den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabey verkannt werden muß, für mich darf Erholung in menschlicher gesellschaft, feinere unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statt haben, ganz allein fast nur so viel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Aengstlichkeit indem ich befürchte in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen — so war es denn auch dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen disposizion entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir stand und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte oder jemand den hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann — Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich soll mein Entschluß seyn auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt — schon in meinem 28. jahr[1]) gezwungen Philosoph zu

[1]) Beethoven stand in 32. Lebensjahr, als er dies schrieb.

werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weist, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der troz allen hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden — ihr meine Brüder Carl und   , sobald ich tod bin und professor Schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beyde hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl danke ich noch ins besondere für deine in dieser leztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde, empfehlt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebt euch — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt — die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bey einem von euch, doch entstehe deswegen kein Streit unter euch, sobald sie euch aber zu was nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich noch unter meinem Grabe euch nützen kann — so wär's geschehen — mit freude eil ich dem Tode entgegen — kommt er früher als ich gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir troz meiner harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — komme wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen — Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seyd es —

Heiglnstadt
am 6. October
1802.

Ludwig van Beethoven.

Heiglnstadt am 10. October 1802 so nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig — ja die geliebte Hoffnung — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkt geheilet zu seyn — sie muß mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher kam — gehe ich fort — selbst der hohe Muth — der mich oft in den schönen Sommertagen be-

seelte — er ist verschwunden — O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd — o wann — o wann o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie? nein — o es wäre zu hart."

Für meine Brüder Carl und
nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen —

Die tief ergreifende Sprache des Testamentes, welches erst nach Beethoven's Tode bekannt wurde, zeigt, in wie trostloser Gemüthsverfassung der Meister sich bei dessen Niederschrift befand. Lange hatte er die Hoffnung genährt, von den Qualen befreit zu werden, welche ihm sein trauriger Gehörzustand bereitete. Jetzt verließ sie ihn, und wir begreifen, daß er sich in den wehmüthigsten Betrachtungen erging, ja, daß er düsteren Vorstellungen nachhing, die ihn an das Ende seiner Tage gemahnten. Aber ein starker Lebensdrang war trotz alledem noch in ihm wach — „Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich soll mein Entschluß seyn auszuharren," sagt er. Es war ein Akt der Selbsthilfe, den Beethoven in diesem Schriftstücke vollzog. Indem er seinem Schmerz über die ihm beschiedene harte Schickung Ausdruck gab, befreite er sich einigermaßen von dem schweren Druck, der auf ihm lag, gewann er die Kraft weiter zu streben und zu wirken. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht," schrieb er im Jahr zuvor an Wegeler. Nun war der entscheidende Schritt dazu gethan. Mit Faust durfte Beethoven ausrufen: „Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!" Konnte ihm irgend etwas in den Bekümmernissen jener Tage zum Trost gereichen, so war es der unausgesetzt in ihm schaffende Geist, der in ihn gelegte göttliche Funke. „Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen," schrieb er 1801 an Wegeler. Das Gefühl seiner Mission war es, welches ihn aufrecht hielt. Es dünkte ihn „unmöglich, die Welt eher zu verlassen," bis er „das alles hervorgebracht," wozu er sich berufen fühlte. Die Kunst versöhnte ihn mit seinem herben Geschick, so weit es möglich war, und wenn er im Reich seiner Phantasien schwelgte, wenn er an die Ausführung großer Pläne und Entwürfe ging, so mag er bei aller Trübsal Seligkeiten empfunden haben,

von denen sich schwerlich Jemand eine vollständige Vorstellung wird machen können.

Beethoven lernte das furchtbare, über ihn gekommene Verhängniß nach und nach ertragen, aber die tiefschmerzliche Wunde, die ihm dadurch geschlagen worden, konnte niemals ganz verharrschen. Trotz der bewunderuswerthen Geistesenergie, mit welcher er darüber hinwegzukommen suchte, und schließlich auch wirklich hinwegkam, mußte bewußt oder unbewußt eine gewisse Bekümmerniß in ihm fortwirken, und dies erklärt, zum Theil wenigstens, die Verbitterung, mit der er sich bisweilen, zumal bei Übelbefinden oder sonstigen Widerwärtigkeiten, über Personen und Dinge aussprach.

In einem Briefe vom 13. November 1804 schrieb denn auch Breuning an Wegeler:

„Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welchen unbeschreiblichen, und ich möchte sagen: schrecklichen Eindruck die Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; hierbei Verschlossenheit, Mißtrauen, oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit! Größtentheils, nur mit einigen Ausnahmen, wo sich sein ursprüngliches Gefühl ganz frei äußert, ist Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, wo man sich nie selbst überlassen kann."

Freilich war ein erschwerender Umstand hinzugekommen, welcher Beethoven's ohnehin schon große Reizbarkeit noch erhöhte, denn im Frühling desselben Jahres wurde er von einer Krankheit ergriffen, deren Nachwirkungen nicht sogleich überwunden werden konnten. Breuning berichtet darüber in demselben Briefe:

„Seit dem Mai bis zu Anfang dieses Monats haben wir in dem nämlichen Hause gewohnt, und gleich in den ersten Tagen nahm ich ihn in mein Zimmer. Kaum bei mir, verfiel er in eine heftige, am Rande der Gefahr vorübergehende Krankheit, die zuletzt in ein anhaltendes Wechselfieber überging. Besorgniß und Pflege haben mich da ziemlich mitgenommen."

Dr. Schmidt's Rathschläge, von denen Beethoven sich Anfang's sehr befriedigt zeigte, erwiesen sich, da das Gehörleiden entweder von organischer Beschaffenheit oder doch schon zu tief eingewurzelt war, ebensowenig erfolgreich, wie diejenigen der vorher konsultirten Ärzte. Er entschloß sich daher zu einem erneuten Kurversuch. Schindler berichtet darüber:

„In jenen Jahren befand sich an der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien ein Geistlicher, Namens Peter Weiß, der sich mit Heilung des kranken Gehörorgans befaßt und viele glückliche Kuren bewirkt hatte. Nicht blos Empiriker, sondern mit der Physiologie des Organs wohl vertraut, bewerkstelligte er die Heilung nur mit einfachen Mitteln, genoß überhaupt eines verbreiteten Rufes im Publikum, nebenbei aber auch die Achtung der prakticirenden Aerzte. Mit Genehmigung seines Arztes (Schmidt) hatte sich ihm auch unser geängstigter Tondichter anvertraut."

Eine Ergänzung zu dieser Mittheilung enthält das Fischhoff'sche Manuskript, in welchem gesagt wird:

„Herr v. Zmeskall bewog mit vieler Mühe Beethoven, mit ihm dahin zu gehen. Anfangs befolgte er auch den Rath des Arztes (d. h. des Geistlichen); da er aber täglich zu ihm gehen mußte, um sich eine Flüssigkeit in die Ohren träufeln zu lassen, so war ihm dieses um so unangenehmer, als er bei seiner Ungeduld noch wenig oder gar keine Besserung zu spüren glaubte, und er blieb aus. Der befragte Arzt, verständigte Herrn v. Zmeskall davon, welcher ihn jedoch bat, sich zu dem eigensinnigen Kranken selbst zu verfügen, und seiner Bequemlichkeit entgegen zu kommen. Der Geistliche, gutmüthig besorgt Beethoven zu helfen, ging in dessen Wohnung, aber ebenso war seine Bemühung in einigen Tagen schon vergebens, indem Beethoven sich verleugnen ließ und so eine mögliche Hülfe oder Linderung seines Zustandes vernachlässigte."

Beethoven scheint es müde geworden zu sein, demnächst noch etwas für sein leidendes Gehör zu thun; wenigstens ist nichts darauf Bezügliches bekannt geworden. Er gelangte auch mit der Zeit zu dem Entschluß, gegen Niemand mehr ein Hehl aus seinem Gebrechen zu machen. In den Skizzenblättern zu seinen drei, im Jahr 1806 komponirten Streichquartetten op. 59 findet sich die Bemerkung: „Kein Geheimniß sey Dein Nichthören mehr — auch bei der Kunst."

Inzwischen traten aber wieder Anzeichen körperlicher Indisposition hervor. Im Sommer 1807 litt Beethoven viel an Kopfschmerz, wodurch er veranlaßt wurde, den Rath des Dr. Schmidt in Anspruch zu nehmen. Der Meister hielt sich damals in Baden bei Wien auf. Sein Arzt schrieb ihm am 22. Juli dorthin:

„Ich war, lieber Freund, vorher überzeugt, daß Ihr Kopfschmerz gichtisch ist, und bin es jetzt, nachdem der Zahn ausgezogen,[1]) annoch. Gelindert werden Ihre Schmerzen sein, ganz aufhören

[1]) Beethoven glaubte, daß ein schadhafter Zahn an seinem Kopfweh Schuld gewesen sei.

werden sie in Baden, und auch in Rodaun nicht, denn der Boreas ist Ihnen Feind. Darum verlassen Sie jetzt Baden, oder wenn Sie es noch in Rodaun 8 Tage versuchen wollen, so gehen Sie jetzt gleich daran, sich Seitelbast-Rinde auf die Arme zu legen. Von Blutigeln haben wir nichts mehr zu erwarten, wohl aber davon, daß Sie wacker gehen, wenig arbeiten und schlafen, auch wohl essen, und mäßig geistig trinken.

Gruß und Freundschaft. Der Ihrigste
In Eile. Schmidt."

Eine schlimme Zeit brach für Beethoven mit der Belagerung Wien's durch die Franzosen im Mai des Jahres 1809 an. Während der Beschießung der Stadt suchte man vielfach Schutz in unterirdischen Räumen, und Beethoven „brachte, wie Ries berichtet, die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Kaspar (Karl) zu, wo er noch den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören." Zu letzterem fühlte er sich offenbar durch die große Empfindlichkeit seiner Ohren veranlaßt. Schrieb er doch auch um jene Zeit in sein Skizzenbuch: „Baumwolle in den Ohren am Klavier benimmt meinem Gehör das unangenehm rauschende." Er war mithin noch weit entfernt von völliger Taubheit, aber das Leiden hatte doch bereits einen Grad erreicht, der für ihn außerordentlich fatal sein mußte, da er zeitweilig nicht mehr genau ein Orchesterensemble zu überhören vermochte. Schon 1804 vernahm er bei der Probe zur heroischen Symphonie nach Dolezalek's Bericht nicht immer deutlich die Harmonie trotz deren richtiger Wiedergabe von Seiten der Musiker.

Doch nicht allein die Beschießung Wien's versetzte Beethoven in eine höchst unbehagliche Lage, sondern auch die am 13. Mai erfolgte Besetzung der österreichischen Hauptstadt durch den Feind. Unruhe und Aufregung waren die Folgen davon, unter denen unser Meister ebensosehr litt wie seine Mitbürger. So konnte er denn demnächst nicht die erforderliche Sammlung zu ungestörtem Schaffen finden. An den Chef[1]) der Breitkopf-Härtel'schen Verlagshandlung schrieb Beethoven d. 26. Juli 1809[2]):

---

[1]) Christoph Gottlob Breitkopf war am 7. April 1800 ohne Leibeserben gestorben, und so blieb nur dessen Associé, Gottfr. Christoph Härtel als Chef des Hauses übrig.

[2]) „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten," herausgeg. von La Mara. Breitkopf u. Härtel. 1887.

„Mein lieber Herr, sie irren sich wohl, wenn sie mich so wohl glaubten, — wir haben in diesem Zeitraum ein recht zusammengedrängtes Elend erlebt — wenn ich ihnen sage daß ich seit dem 4. May wenig Zusammenhängendes auf die Welt gebracht, beynahe nur hier und da ein Bruchstück. Der ganze Hergang der Sachen hat bei mir auf Leib und Seele gewirkt; . . . . . . Die Kontributionen fangen mit heutigem dato an. Welch zerstörendes wüstes Leben um mich her, nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend in aller Art."

Wirklich war Beethoven's Produktivität in diesem Jahr vergleichsweise zu den vorhergehenden Jahren quantitativ schwächer. Es entstanden in ihm nur das Klavierkonzert op. 73, das Streichquartett op. 74, die Klaviersonate op. 78, der erste Satz der Sonate op. 81[a 1]) und außerdem einige kleinere Sachen. Im Übrigen beschäftigte ihn während der Sommermonate 1809 wohl hauptsächlich die Anfertigung der „Materialien zum Generalbaß und zum Contrapunkt" nach Ph. Eman. Bach's, Kirnberger's, Fuxens und Albrechtsberger's Lehrbüchern für den Unterricht des Erzherzog's Rudolph — jene Kompendien, welche nach dem Tode des Meisters von Seyfried zu dessen mehrfach angefochtener Schrift: „Beethoven's Studien" gemißbraucht wurden.

Im Frühjahr 1810 richtete Beethoven aus Anlaß eines ihn freudig erregenden Umstandes, der im 17. Abschnitt d. Bl. zur Sprache kommen wird, an seinen Freund Wegeler einen Brief, welcher folgenden Stoßseufzer über das Gehörleiden enthält:

„ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wäre ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. — O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet."

Vielleicht machte sich damals gerade eine Verschlimmerung des Ohrenübels bemerklich, denn daß dasselbe nicht gleichmäßig konstanter Art war, sondern bald in stärkerem, und bald in schwächerem Grade hervortrat, wie es bei manchen Schwerhörigen zu beobachten ist, geht aus einer Mittheilung Czerny's hervor, welche Folgendes besagt:

---

1) Thayer glaubt, daß die beiden anderen Sätze dieser Sonate gleichfalls im Jahr 1809 geschrieben wurden. Nottebohm dagegen setzt sie in den Anfang des Jahres 1810.

„Obwohl schon seit 1800 an Ohrenschmerzen und dergleichen leidend, hörte er doch vollkommen gut sowohl Sprache wie Musik bis beiläufig zum Jahre 1812. Noch in den Jahren 1811 und 1812 studirte ich bei ihm mehreres, und er corrigirte mit größter Genauigkeit, so gut wie 10 Jahre früher."

Diese Auslassung kann im Hinblick auf den erwiesenermaßen längst schon nicht mehr normalen Gehörszustand Beethoven's selbstverständlich nur eine relative Bedeutung beanspruchen.

Wir kehren zu dem Jahr 1810 zurück. In demselben, wie auch schon vorher, war das Allgemeinbefinden Beethoven's unbefriedigend. Namentlich litt er wieder viel an Kopfschmerz. Er wollte daher einen aus Neapel an ihn ergangenen Ruf benutzen, „um seine Gesundheit, welche seit einigen Jahren sehr angegriffen war, unter dem südlichen Himmel wieder herzustellen."[1] Diese Reise sollte im Frühjahr 1811 bewerkstelligt werden. Es wurde aber nichts daraus, und Beethoven gebrauchte, anstatt nach dem Süden zu gehen, auf ärztlichen Rath eine Badekur in Teplitz. Dieselbe hatte ihm wohl genützt, doch sah er sich genöthigt, sie im Sommer des folgenden Jahres zu wiederholen, und zwar auf Veranlassung Dr. Staudenheim's, der nunmehr sein Arzt war.

Beethoven traf Anfangs Juli (1812) in Teplitz ein — (die Fremdenliste führte ihn unter dem 7. Juli als angelangt auf) — und verweilte daselbst zunächst bis Ende des Monats, worauf ihn sein Arzt Staudenheim nach Karlsbad und von dort nach Franzensbrunn „beorderte". Schließlich mußte er nochmals zum wiederholten Gebrauch der Bäder nach Teplitz zurückkehren. „Welche Ausflüge! und doch noch wenig Gewißheit über die Verbesserung meines Zustandes" schreibt er am 12. August von Franzensbrunn aus dem Erzherzog Rudolph. Doch war er trotzdem im Stande, während seiner Karlsbader Anwesenheit am 6. August mit dem italienischen Violinspieler Polledro ein Konzert zum Besten der kurz vorher durch „ein großes Brandunglück geschädigten Bewohner Baden's bei Wien zu geben, welches „beinahe 1000 fl.

[1] So heißt es in einem Korrespondenzartikel der Leipziger Allgem. Mus. Ztg. vom 8. Jan. 1811.

W. W." einbrachte. Es war „so zu sagen ein armes Conzert für die Armen", wie er am 9. August Härtel'n, und drei Tage später dem Erzherzoge meldete.

Der erste Teplitzer Aufenthalt des Jahres 1812 wurde für Beethoven dadurch besonders merkwürdig, daß er während desselben Gelegenheit zu mehrmaligem Verkehr mit Göthe fand, welcher sich am 15. Juli dahin begeben hatte. „Mit Goethe war ich viel zusammen," schreibt er dem Erzherzog in dem schon wiederholt erwähnten Briefe vom 12. August. Zu einer recht harmonischen Zusammenstimmung zwischen den beiden großen Geistern kam es aber nicht, trotzdem Beethoven den Poeten in Goethe hochverehrte, und auch dieser seiner Hochachtung für das Genie des Tonmeisters Ausdruck gab. Gegen Zelter sprach er sich brieflich über ihn folgendermaßen aus:

„Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

Es ist klar: Goethe fühlte sich durch Beethovens persönliches Verhalten nicht angenehm berührt, Beethoven aber auch nicht durch dasjenige Goethe's. An Härtel schrieb er in seinem vorhin citirten Briefe aus Franzensbrunn vom 9. August, also bald nach den Begegnungen mit dem Dichterfürsten:

„Goethe behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt. Es ist nicht viel mehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen seyn sollten, über diesem Schimmer alles andere vergessen können." [1])

In diesen beiderseitigen Äußerungen liegt der Schlüssel zur Lösung

---

[1]) Möglich wär's, daß Beethoven sich in ähnlicher Weise brieflich gegen Bettina äußerte und daß dies von ihr zu jenem dritten apokryphen Briefe benutzt wurde, den der Meister angeblich im August 1812 von Teplitz aus an sie gerichtet haben soll. Vergl. hierzu S. 191 f. d. Bl.

des Umstandes, warum es zu einer intimeren persönlichen Beziehung zwischen Goethe und Beethoven nicht kommen konnte. Goethe hatte nach Absolvirung seiner Sturm- und Drangperiode mehr und mehr gelernt, sich in seiner Stellung als hoher Staatsbeamter den Forderungen der Hofetiquette und damit einem etwas zeremoniösen Wesen anzubequemen. Überdies nöthigte ihm auch die Zudringlichkeit einheimischer wie auswärtiger Bewunderer bis zu einem gewissen Grade gemessen reservirte Umgangsformen ab. Beethoven dagegen war gewöhnt, sich in seiner ungeschminkten Naturwüchsigkeit zu bewegen, und mit ihr trat er Goethe im Vollgefühl gleichberechtigter Kongenialität entgegen. Die Ungenirtheit, mit der es geschah, mag Goethe, welcher sich ohnehin als der bei weitem ältere Mann fühlte, nicht zugesagt haben. Die Derbheit Beethoven's kann es kaum gewesen sein, was ihn unangenehm berührte, denn bei Zelter z. B. amüsirte sie ihn. Er munterte ihn sogar dazu auf. „Schreibe mir so derb als möglich, denn das kleidet euch Berliner doch am besten," bemerkte er in einem seiner Briefe an Zelter. Das war kein momentaner Einfall Goethe's. Im Jahr 1823 äußerte er gegen Eckermann gesprächsweise über Zelter: „Er kann bei der ersten Bekanntschaft etwas sehr derb, ja mitunter sogar etwas roh erscheinen. Allein das ist nur äußerlich. Ich kenne kaum jemand, der zugleich so zart wäre wie Zelter." Die letzten Worte passen durchaus auch auf Beethoven. Freilich sah Zelter stets mit tiefster Ehrfurcht zu Goethe empor, und dieser ließ es sich als etwas Selbstverständliches gefallen.

Daß Beethoven außer den Teplitzer Begegnungen mit Goethe noch eine solche in Karlsbad hatte, ist behauptet worden, aber weder erwiesen noch wahrscheinlich. Im Übrigen sahen sie sich weiterhin nicht wieder, standen auch in keiner Korrespondenz miteinander. Beethoven aber gab seiner Verehrung für den Dichter dadurch Ausdruck, daß er drei Jahre später dessen „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt" komponirte, und „dem unsterblichen Goethe" widmete.

Bevor Beethoven von Teplitz abreiste, hatte er sich durch Unvorsichtigkeit ein Extra-Unwohlsein zugezogen, über welches er (17. September) an Härtel berichtete:

„Im Bette liegend schreibe ich ihnen, die Natur hat auch ihre Etiquette. Indem ich hier wieder die Bäder gebrauche, fällt es mir gestern Morgen frühe bey Anbruch des Tages ein, die Wälder zu besuchen, trotz allem Nebel; für diese licentiam poeticam büße ich heute. — Mein Aesculap hat mich recht im Zirkel herumgeführt, indem denn doch das beste hier; die Kerls verstehn sich schlecht auf Effekt, ich meine darin sind wir denn doch in unserer Kunst weiter."

Das Übelbefinden, welches Beethoven sich durch seine kurwidrige Frühpromenade zugezogen hatte, fesselte ihn für mehrere Tage an's Lager, wie aus einigen, an eine gleichfalls in Teplitz anwesende Dame gerichteten Billets[1]) zu ersehen ist. Es war Amalia v. Sebald aus Berlin, für die er eine lebhafte Neigung empfand. An sie schrieb er u. A.:

„Mein gestriger Spaziergang bei Anbruch des Tages in den Wäldern, wo es sehr neblicht war, hat meine Unpäßlichkeit vergrößert, und vielleicht meine Besserung erschwert." An einem der folgenden Tage sagte er ihr: „Ich kann Ihnen noch nichts bestimmtes über mich sagen, bald scheint es mir besser geworden, bald wieder im alten Geleise fortzugehen, oder mich in einen längeren Krankheitszustand versetzen zu können. — Könnte ich meine Gedanken in der Musik ausdrücken, so wollte ich mir bald selbst helfen — auch heute muß ich das Bette noch immer hüten," — ferner: „Die Krankheit scheint nicht weiter voranzugehen, wohl aber noch zu kriechen, also noch kein Stillstand!" und endlich: „Dank für alles, was Sie für meinen Körper gut finden, für das Nothwendigste ist schon gesorgt — auch scheint die Hartnäckigkeit der Krankheit nachzulassen . . . . . . Daß Sie gewiß gern von mir gesehen werden, wissen Sie, nur kann ich Sie nicht anders als zu Bette liegend empfangen. — Vielleicht bin ich Morgen im Stande aufzustehen. — Leben Sie wohl, liebe gute Amalie —

Ihr etwas schwach sich befindender
Beethoven."

Beethoven erholte sich von seiner Unpäßlichkeit bald wieder so weit, daß er gegen Ende September die Heimreise antreten konnte. Er nahm seinen Weg aber nicht direkt nach Wien, sondern zunächst nach Linz a. d. Donau. Dort verweilte er bis Anfang November bei seinem Bruder Johann, der sich inzwischen daselbst seßhaft gemacht hatte.[2]) und dann erst begab er sich nach Hause. Ganz hergestellt war er freilich nicht durch den Gebrauch der böhmischen Bäder, denn

---

[1]) Diese Billete sind vollständig bei Thayer III, 212 ff. abgedruckt.

[2]) Über B.'s Anwesenheit in Linz s. d. Abschnitt Beethoven's Brüder.

im darauf folgenden Winter klagte er wieder über sein Befinden. Am 25. Februar 1813 sagte er seinem Freunde Zmeskall in einem Billet: „ich bin mein lieber Z. seit der Zeit ich Sie nicht gesehen beinahe immer krank". Für das Wort „krank" darf man wohl „kränklich" setzen, da Beethoven in jener Zeit nicht geradezu behindert war, thätig zu sein.

Was Beethoven's Gehörleiden anlangt, so trat es demnächst bei verschiedenen Gelegenheiten merklicher hervor. So nach Spohr's Bericht in der ersten Probe zu dem von Beethoven am 8. Dezember 1813 veranstalteten Konzert, in welchem als Novitäten die A dur-Symphonie und „Wellington's Sieg" zur Aufführung gelangten, und nach Franz Wild's Mittheilung bei der Repetition des letzteren Werkes am 2. Januar 1814. Beide Male gerieth der persönlich dirigirende Meister mit dem Orchester auseinander.

Eine erneute Klage über das Ohrenübel findet sich in einem an Brauchle, den Erzieher der gräflich Erdödy'schen Kinder gerichteten Briefe vom Jahr 1815. Beethoven schreibt ihm:

„Ich bin nicht wohl lieber B., doch sobald ich mich besser befinde, besuche ich Sie; verdrießlich über vieles, empfindlicher als alle andern Menschen und mit der Plage meines Gehörs finde ich oft im Umgange anderer Menschen nur Schmerzen."

Seltsamerweise hörte Beethoven auf dem linken Ohr, an welchem das Leiden sich zuerst gezeigt hatte, zeitweilig noch ganz erträglich. Joseph Simrock, der Sohn des Begründers der bekannten Musikverlagshandlung, welcher sich zu Ende des Sommers 1816 einige Zeit in Wien aufhielt, erzählte, daß er sich ihm „ohne Schwierigkeit verständlich machen konnte, wenn er ihm ins linke Ohr sprach; aber alles Persönliche oder Vertrauliche mußte ihm schriftlich mitgetheilt werden." Dagegen berichtete der Kurländer Karl v. Bursy, welcher am 1. Juni desselben Jahres, also nicht lange vorher mit einem Empfehlungsbriefe Amenda's bei Beethoven erschienen war: „Er bat mich laut mit ihm zu sprechen, weil er gerade jetzt wieder besonders schwer höre, daher er auch im Sommer nach Baden und auf's Land wolle." Bursy bemerkt ausdrücklich, er habe ihm in's Ohr „geschrien".

Bald meldeten sich auch wieder erneute Krankheitserscheinungen. Der Gräfin Erdödy schrieb Beethoven aus Heiligenstadt am 19. Juni 1817:

„Zu viel bin ich die Zeit herumgeworfen, zu sehr mit Sorgen überhäuft und seit d. 6. Oct 1816 schon immer kränklich, seit 15. Oct. überfiel mich ein starker Entzündungs-Cathar, wobei ich lange im Bette zubringen mußte, und es mehrere Monate währte, bis ich nur spärlich ausgehen durfte, die Folgen davon bisher noch unvertilgbar .... Wie sehr dies alles auf mein Dasein wirken muß, können Sie denken! Mein Gehörs-Zustand hat sich verschlimmert."

Eine Ergänzung zu diesen brieflichen Klagen bildet das, was Beethoven am 7. Juli desselben Jahres aus Nußdorf seiner Freundin, Frau Streicher, schreibt. Nachdem er über die Unzuverlässigkeit seines Bedienten geklagt, sagt er:

„so lange ich krank bin, wäre mir ein anderes Verhältniß zu andern Menschen nöthig, so sehr ich sonst die Einsamkeit liebe, so schmerzt sie mich jetzt um so mehr, da das kaum möglich ist mich bei all dem Mediciniren und den Bädern so selbst zu beschäftigen wie sonst, hierzu kommt noch die ängstliche Aussicht, daß es sich vielleicht nie mit mir bessert, daß ich selbst zweifle an meinem jetzigen Arzt,[1]) er erklärt nun doch endlich meinen Zustand für Lungenkrankheit."

Diese Eröffnung war um so mehr geeignet, Beethoven mit Besorgniß zu erfüllen, als seine Mutter, und auch sein Bruder Karl an den Folgen der Schwindsucht gestorben waren. Begreiflich ist es, wenn er den 12. August an Zmeskall schreibt:

„Was mich angeht, so bin ich oft in Verzweiflung und möchte mein Leben endigen, denn es kommt nie zu Ende mit all diesem Gebrauchen. Gott erbarme sich meiner, ich betrachte mich so gut wie verloren. Wenn der Zustand nicht endigt, bin ich künftiges Jahr nicht in London,[2]) aber vielleicht im Grab."

Glücklicherweise bestätigte sich Dr. Staudenheim's Diagnose nicht. War ja doch dem Meister ohnehin genug des Schweren beschieden. Vor Allem ist wiederum an das Ohrenleiden zu erinnern, welches demnächst größere Fortschritte machte. Von den verschiedenen Gehörmaschinen — vier an der Zahl — welche Mälzel schon vor längerer Zeit für Beethoven konstruirt hatte, war nur eine brauchbar gewesen,

---

[1]) Es war Dr. Staudenheim.

[2]) Bezieht sich auf die projektirte Reise nach England.

und diese erwies sich auf die Dauer auch nicht hilfreich, da der Gehörsinn zusehends abnahm. Zelter, der im Sommer 1819 nach Wien kam, fand Beethoven schon „so gut wie taub“. Da mußten nun die mit ihm verkehrenden Personen meisthin zu Schriftzeichen ihre Zuflucht nehmen, um sich ihm verständlich zu machen, woraus die bekannten „Konversationshefte“ entstanden. Sie wurden schon vorher bei manchen Veranlassungen benutzt, kamen aber doch erst gegen 1820 regelmäßiger in Gebrauch. „Zu dieser Zeit war der Gesammteindruck von Beethoven's Gestalt das erfreulichste Bild körperlichen Wohlbefindens und höchster Geisteskraft“, wie Schindler versichert.

Aber es stellten sich bald neue körperliche Beschwerden ein. Am 18. Juli 1821 meldete Beethoven dem Erzherzog Rudolph: „Schon lange sehr übel auf, entwickelte sich endlich die Gelbsucht vollständig, mir eine sehr eckelhafte Krankheit.“ Daß er infolge dessen recht angegriffen war, geht aus dem von Nottebohm aufgestellten Kompositionsverzeichniß Beethoven's hervor, welches für das Jahr 1821 außer dem kleinen scherzhaften Kanon „O Tobias“ nur die Klaviersonate op. 110 als vollständig beendetes Werk aufführt. Und das Manuskript dieser Sonate selbst giebt einen deutlichen Beleg dafür. Im letzten Satz desselben finden sich zwei Takte nach dem Eintritt des „L'istesso tempo dell' Arioso“ von Beethoven's Hand die Bemerkungen: „Mehr und schon matt klagend“, so wie „Ermattet klagend“, und dazu im Italienischen: „perdendo le forze, dolente.“

Die Gegenwart erschien ihm im düstersten Lichte. In dem vorerwähnten Briefe an den Erzherzog sagt er:

> „Vieles liegt in meiner traurigen Lage, was meine ökonomischen Umstände betrifft. Bisher hoffte ich durch alle möglichen Anstrengungen endlich darüber zu siegen, Gott, der mein Inneres kennt und weiß, wie ich als Mensch überall meine Pflichten, die mir die Menschlichkeit, Gott und die Natur gebiethen, auf das Heiligste erfülle, wird mich wohl endlich wieder einmal diesen Trübsalen entreißen.“

Im nächsten Jahre (1822) schreibt Beethoven unterm 19. Mai an Brentano — daß er seit 4 Monaten die „Gicht auf der Brust“ habe, und daher nicht in der Lage gewesen sei, viel zu thun. Auf Anrathen Staudenheim's brauchte er eine Kur in Baden, die ihm so

viel nützte, daß er bei der Eröffnung des Josephstädter Theaters am 3. Oktober desselben Jahres die Leitung der von ihm dazu komponirten Ouvertüre, die „Weihe des Hauses“ (op. 124) nebst der übrigen dafür gelieferten Musik übernehmen konnte. Doch mußte ihm dabei der Kapellmeister Franz Gläser zur Seite stehen, da Beethoven's Gehör nicht mehr ausreichte, um die Massen zusammenzuhalten. Noch mehr stellte sich dies einige Wochen später bei der Probe zum „Fidelio“ heraus, welcher am 9.[1]) November mit Wilhelmine Schröder-Devrient gegeben wurde. Beethoven hatte sich infolge besonderer Einladung der Theaterverwaltung bereit erklärt, seine Oper unter Assistenz des Kapellmeisters Umlauff zu dirigiren. Bald aber zeigte sich in der Probe, daß er dessen nicht mehr fähig war. Gleich im ersten Duett nach der Ouvertüre geriethen Darsteller und Orchester auseinander, da Beethoven den Gesang der ersteren nicht zu verfolgen vermochte. Es wurde noch ein Versuch gemacht, aber auch der mißlang. Eine peinliche Situation entstand.

„Weder der Administrator Düport, so erzählt der Augenzeuge Schindler, noch Umlauff wollten das betrübende Wort aussprechen: Es geht nicht, entferne Dich du unglücklicher Mann! Beethoven auf seinem Sitze bereits unruhig geworden, wendete sich bald nach rechts bald nach links die Gesichter erforschend, was es denn für ein Hinderniß gebe. Dumpfes Schweigen überall. Da rief er nach mir. In seine Nähe an das Orchester getreten reichte er mir sein Taschenbuch hin mit der Deutung aufzuschreiben was es gebe. Ich schrieb eiligst ungefähr die Worte: Ich bitte nicht weiter fortzufahren, zu Hause das Weitere! — Im Nu sprang er in das Parterre hinüber und sagte blos: Geschwinde hinaus! — Unaufhaltsam lief er seiner Wohnung zu, Pfarrgasse Vorstadt Leimgrube. Eingetreten warf er sich auf das Sopha, bedeckte mit beiden Händen das Gesicht und verblieb in dieser Lage bis wir uns an den Tisch setzten. Aber auch während des Mahls war kein Laut aus seinem Munde zu vernehmen, die ganze Gestalt das Bild der tiefsten Schwermuth und Niedergeschlagenheit. Als ich mich nach Tische entfernen wollte, äußerte er den Wunsch ihn nicht zu verlassen bis zur Theaterzeit. Im Augenblick der Trennung bat er mich ihn am folgenden Tage zu Dr. Smetana, seinem damaligen Arzte zu begleiten, der auch in Krankheiten des Gehörs sich Ruf erworben.“

„Dieser Novembertag, fährt Schindler fort, hatte in der langen Reihe der Erlebnisse mit dem gewaltigen Manne nicht seines gleichen.

---

[1]) Nach Nohl's Angabe. Louis Schlösser aus Darmstadt, welcher dieser Aufführung beiwohnte, giebt als Datum den 4. November an.

Was auch ungünstige Verhältnisse und Umstände Unangenehmes, Wiederwärtiges, Geist und Gemüth Störendes gebracht, ich sah den Meister bisher nur momentan verstimmt, wohl auch zuweilen niedergebeugt. Alsbald konnte man ihn wieder ermannt, den Kopf stolz erhoben, nach gewohnter Weise fest und stramm einherschreiten und in der Werkstätte seines Genius rüstig walten sehen als wäre nichts vorgefallen. Von der Einwirkung dieses Schlages aber hat er sich nie mehr ganz erholt."

Auf Ansuchen Beethoven's verordnete Dr. Smetana Arzneien, die natürlich an dem tief eingewurzelten Leiden nichts mehr ändern konnten, indessen für den Moment doch beruhigend wirken mochten. Ungeduldig aber und zerstreut, wie Beethoven war, sah er bald von dem eingeschlagenen Verfahren ab und wandte sich wieder an den Pater Weiß, der aufs Neue mit Einspritzungen sein Heil versuchte. Jedoch auch dies war von keiner Dauer: Beethoven mag es müde geworden sein, die begonnene Kur weiter fortzusetzen, in der Überzeugung, daß ihm doch nicht mehr zu helfen sei. Schindler berichtet auch:

„Fürderhin ward keinerlei Versuch mehr angestellt; nach dem Beispiele manches Weisen in der Vorzeit hatte sich der Meister in sein hartes Geschick gefügt, ohne je wieder Klagelaute vernehmen zu lassen."

Im Sommer dieses Jahres kam Rochlitz nach Wien. Seine erste Begegnung mit Beethoven, die bei Haslinger erfolgte, schildert er mit Bezug auf das Gehörleiden folgendermaßen: [1])

„Er (Beethoven) sagte mir in abgebrochenen Sätzen einiges Freundliche und Verbindliche: ich erhob die Stimme nach Möglichkeit, sprach langsam, akzentuirte scharf, und bezeugte ihm so aus der Fülle des Herzens meinen Dank für seine Werke, und was sie mir sind, auch lebenslang bleiben werden; .... Er stand hart an mir, bald mit Spannung mir in's Gesicht blickend, bald das Haupt senkend; dann lächelte er vor sich hin, nickte zuweilen freundlich mit dem Kopfe: sagte aber kein Wort. Hatte er mich verstanden? hatte er's nicht? Endlich mußte ich ja wohl aufhören; da drückte er mir heftig die Hand und sagte zu **: [2]) Ich habe noch einige nothwendige Gänge! Und indem er ging, zu mir: Wir sehen uns wohl noch! ** begleitete ihn hinaus. Ich war innig bewegt und angegriffen. Jetzt kam ** zurück. Hat er mich verstanden? fragte ich. ** zuckte die Achseln: 'Nicht ein Wort.' Wir schwiegen eine lange Weile, und ich will nicht sagen, wie bewegt ich war. Endlich fragte ich: Warum wiederholeten Sie ihm nicht wenigstens Einiges, da er

---

[1]) Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst IV, 351 f.

[2]) Für die beiden Sterne ist der Name Haslinger zu setzen.

Sie ziemlich versteht? 'Ich wollte Sie nicht unterbrechen und Er wird leicht empfindlich. Auch hoffte ich wirklich, er würde Manches verstehen: aber das Geräusch auf der Straße, Ihre ihm ungewohnte Sprache, und vielleicht selbst seine Hast, Alles zu verstehen, weil er Ihnen wohl ansahe, daß Sie ihm Angenehmes sagten . . . Er war so traurig!" — Ich kann es nicht beschreiben, in welcher Stimmung ich wegging. Derselbe, der alle Welt mit seinen Tönen erquickt, hört keinen, und auch nicht den Ton dessen, der ihm seinen Dank bringen will; ja, dieser wird ihm zur Qual!"

Wenn Beethoven sich um diese Zeit noch einigermaßen mit denjenigen Personen seines Umganges ohne Zuhilfenahme des Konversationsheftes zu verständigen vermochte, deren Stimmorgan und Sprechweise er genau kannte, so war es auch damit bald vorbei. Im Mai 1824 trat er zum letzten Mal bei der ersten Aufführung der neunten Symphonie vor das Publikum. Kapellmeister Umlauff dirigirte, und neben ihm hatte Beethoven sich aufgestellt, um vor Beginn der einzelnen Sätze das Zeitmaß anzugeben, in welchem sie gespielt werden sollten. Karl Holz erzählte über die dabei stattgehabten Vorgänge:

„Als im zweiten Theil des Scherzo bei „Ritmo di tre batutte" die Pauken das Motiv solo spielten, brach das Publikum in solchen Jubel aus, daß das Orchester beinahe unhörbar wurde. Den Ausführenden standen die Thränen in den Augen. Der Meister gab noch immer neben Takt, bis Umlauff durch eine Bewegung mit der Hand ihn auf das Treiben des Publikums aufmerksam machte. Er sah hin und — verneigte sich ganz ruhig."

Beim Schlusse der Symphonie brach die Menge in brausende Beifallsbezeigungen aus. Beethoven hörte nichts von Alledem.

„Da hatte Caroline Unger,[1]) wie Schindler berichtet, den guten Gedanken, den Meister nach dem Proscenium umzuwenden und ihn auf die Beifallsrufe des Hüte und Tücher schwenkenden Auditoriums aufmerksam zu machen. Durch eine Verbengung gab er seinen Dank zu erkennen. Dies war das Signal zum Losbrechen eines kaum erhörten, lange nicht enden wollenden Jubels und freudigen Dankgefühls für den gehabten Hochgenuß."

Und noch ein betrübendes Zeugniß besitzen wir darüber, daß dem Meister der für den Musiker kostbarste Sinn erstorben war. Im Frühjahr 1825 führte sich Ludwig Rellstab mit einem Briefe Zelters bei ihm ein.

[1]) Sie sang bei dieser Aufführung die Altsoli, während Henriette Sontag die Sopransoli ausführte.

„Ich bin nicht ganz wohl, ich bin recht krank gewesen. Sie werden sich schlecht mit mir unterhalten, denn ich höre sehr schwer," bemerkte Beethoven gegen den Fremdling.

Im Laufe der Unterhaltung kam Beethoven auf sein Instrument zu sprechen.

„Das ist ein schöner Flügel! Ich habe ihn aus London zum Geschenk bekommen," sagte er ......[1]) „Und er hat einen schönen Ton, fuhr er fort, und wandte sich mit den Händen nach der Claviatur, ohne jedoch das Auge von mir zu wenden. Er schlug einen Accord sanft an. Niemals wird mir wieder einer so wehmüthig, so herzzerreißend in die Seele dringen. Er hatte in der rechten Hand C dur gegriffen und schlug im Baß H dazu an und sah mich unverwandt an und wiederholte den unrichtigen Ton mehrmals und — der größte Musiker der Erde hörte die Dissonanz nicht!" —

So hatte sich denn das furchtbare Geschick der vollständigen Ertaubung an Beethoven erfüllt. Auch an neuen bedenklichen krankhaften Anwandlungen des Körpers fehlte es nicht. Dr. Braunhofer, der ihn jetzt behandelte, und ihm als Richtschnur „Strenge Diät, kein Wein, Caffee, Gewürz!" verordnet hatte, schickte ihn nach Baden. Dort notirte sich der Meister u. A.:

„mein katharischer Zustand äußert sich hier folgendermaßen, nemlich: ich speie ziemlich viel Blut aus, wahrscheinlich nur aus der Luftröhre, aus der Nase strömt es aber öfter, welches auch der Fall diesen Winter öfters war. Daß aber der Magen schrecklich geschwächt ist und überhaupt meine ganze Natur, dies leidet keinen Zweifel; blos durch sich selbst, soviel ich meine Natur kenne, dürften meine Kräfte schwerlich wieder ersetzt werden."

Sein Geist war noch ungebeugt und straff. Immer wieder beseelte ihn von Neuem der Thatendrang. Schrieb er doch auch am 17. September 1824 seinem Verleger Schott nach Mainz:

„Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen, denn noch so vieles bin ich ihnen schuldig und muß ich vor meinem Abgang in die Elyseischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heißt vollenden. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben!"

Dennoch entging seinen Bekannten nicht die Veränderung seines

---

[1]) Diesen Flügel erstand nach Beethoven's Tode Spina in Wien, der ihn später Franz Liszt schenkte. Das Instrument trägt die Inschrift: „Beethoven", und außerdem die Worte: „Hoc instrumentum est Thomae Broadwood (Londini) donum, propter ingenium illustrissimum Beethoven."

Äußeren. Schon zu Weihnachten 1823 berichtete Frau Pachler-Koschak nach einem Besuche bei Beethoven dem Professor Schneller:

„Was mir aber in die Seele schnitt, war der Anblick Beethoven's. Ich fand ihn sehr gealtert. Er klagte über Krankheit und Andrang der Geschäfte. Seine Taubheit hat wenn möglich noch zugenommen."

Aber auch ihm selbst machten sich die Anzeichen des körperlichen Verfalles bemerklich.

„Ich werde immer mägerer und befinde mich eher übel als gut, und keinen Arzt, keinen theilnehmenden Menschen!" schreibt er seinem Neffen im Jahr 1825 aus Baden. Dann ruft er diesem leichtfertigen, und dennoch ihm an's Herz gewachsenen jungen Menschen, der ihm so viel Kummer verursachte, wieder zu: „O kränke nicht mehr, der Sensenmann wird ohnehin so keine lange Frist mehr geben," und weiterhin sagt er ihm in einem Briefe: „Gott mit dir und mir! — Es wird bald ein Ende haben mit deinem treuen Vater."

Trotz dieser trüben Vorahnung von seinem nicht mehr fernen Hintritt belebte immer wieder ein Hoffnungsschimmer sein Inneres. Seinem alten Freunde Wegeler schrieb er am 26. Oktober 1826, also wenige Monate vor seinem Ende:

„Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen,[1] und dann wie ein altes Kind irgendwo unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen."

Sein Zustand war freilich damals schon der Art, daß es nur noch eines Anstoßes bedurfte, um dies große, thatenreiche Leben zu vernichten.

Wir haben die Thatsachen in Betreff des Gehörleidens, so wie des körperlichen Siechthums Beethoven's während dessen letzter Lebenszeit sprechen lassen. Überblickt man sie in dem gegebenen Zusammenhange, und erinnert sich dabei der mannichfachen Sorgen, die ihn umringten, so empfängt man ein höchst betrübendes Bild von seinem Dasein. Aber dieses Bild entspricht in seiner Einseitigkeit nicht völlig der Wirklichkeit. Die tiefen Schatten desselben erscheinen wesentlich gemildert, wenn man zugleich der guten Zeiten gedenkt, die dem Meister zwischendurch immer wieder beschieden waren. Dann konnte Beethoven vergnügt und lustig bis zum Übermaß sein, obgleich er im Grunde keine eigentlich heitere, fröhliche Natur besaß. Er neigte vorwiegend

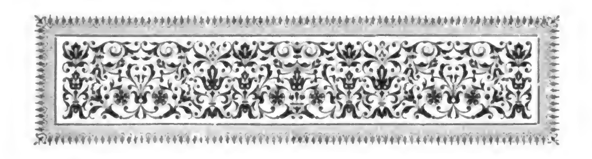
---

[1] Bekanntlich plante Beethoven noch mehrere Kompositionen, die nicht mehr zur Ausführung kamen.

zum Ernst und leicht auch zur Schwermuth. Oft half ihm der Humor über die letztere hinweg, noch öfter aber die geliebte Kunst, welche ihm eine höchste Trösterin war. Welch' unnennbare Wonnen mag er empfunden haben, wenn er schaffend sich in sie versenkte! Und als mit dem Beginn des Lebensabendes sein Wahlspruch: „Kraft ist die Moral des Menschen, und sie ist auch die meine," nicht mehr volle Wahrheit für ihn hatte, als er im Kampf mit dem Geschick zu ermüden begann, da war es eben auch die Kunst mit ihrer erhebenden, begeisternden Macht, die ihn noch aufrecht hielt. „Nur in deiner Kunst leben, so beschränkt du auch deiner Sinne halber bist, so ist dieses doch das einzige Dasein für dich" und „für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst" — notirte er sich schon in besseren Tagen. Diese Selbstbekenntnisse erhielten später noch erhöhte Bedeutung. Am 31. August 1819 schreibt er dem Erzherzog, daß „die Kunst das theuerste Geschenk des Himmels" für ihn sei. Ähnlich äußert er sich in einem an Ries gerichteten Brief vom 6. April 1822: „Ich bin wie alle Zeit ganz meinen Musen ergeben und finde nur darin das Glück meines Lebens," und zwei Jahre danach (9. September 1824) sagt er in einem Brief an Nägeli: „Frei bin ich von aller kleinlichen Eitelkeit, nur in ihr (der Kunst) sind die Hebel, die mir Kraft geben, den himmlischen Musen den besten Theil meines Lebens zu opfern."

Die Kunst, sie war ihm ein geheiligter Kultus, eine Art Gottesdienst. Es gab für ihn „keine ungestörtere ungemischtere Freude, als die von daher entsteht," wie er sich gelegentlich ausdrückte. Solche Vorstellungen hoben ihn empor über alles irdische Ungemach, stärkten ihn in Zeiten der Trübsal. Halten auch wir Nachgeborene an ihnen fest, dann erscheinen sie in dem Bilde des schwer geprüften Meisters als versöhnendes, verklärendes Moment.





IX.

Fidelio.

Von jeher hat die Oper unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Mehrzahl der Komponisten ausgeübt, und selbst auf solche, denen kein wahrhafter Beruf für diese Kunstgattung innewohnte. Wie hätte sie nicht einen Meister von der eminenten Gestaltungskraft Beethoven's beschäftigen sollen? Wenn für gewisse Tonmeister der Antrieb zur musikalisch dramatischen Komposition zunächst allein in ihrer specifischen Begabung lag, so war für andere der Zug der Mode neben dem Wunsch, schnell eine in anderen Kunstfächern nicht leicht erreichbare Popularität zu gewinnen, wesentlich mitbestimmend bei Inangriffnahme der Oper. Daß Beethoven durch derartige äußere Motive nicht bestimmt werden konnte, sich mit der Bühne zu befassen, bedarf keiner Erörterung. Für ihn, den ideal gearteten Geist, waren selbstverständlich nur innere Gründe dabei maßgebend.

Beethoven mag auf den Gedanken, sich dermaleinst neben der Instrumentalkomposition auch mit der Schaubühne zu befassen, schon

während seiner amtlichen Thätigkeit als Bratschist im kurfürstlichen Theater zu Bonn hingeleitet worden sein. Es könnte wenigstens der Umstand dafür sprechen, daß er sich bald nach seiner Ankunft in Wien an Salieri wandte, um unter dessen Anleitung im Vokalsatz Studien zu machen, und wohl auch, um sich über gewisse Forderungen der dramatischen Komposition näher zu orientiren. In letzterer Beziehung wird er nicht viel von Salieri profitirt haben. Ferdinand Ries äußert die Meinung, daß die „unwichtigeren Regeln desselben über dramatische Komposition (nach der ehemaligen italienischen Schule) Beethoven nicht ansprechen" konnten, und dürfte damit das Richtige in dieser Frage getroffen haben. Dagegen verdankte Beethoven dem künstlerischen Verkehr mit Salieri mancherlei in Betreff des Deklamatorischen, und was er hierin bei ihm lernte, verwerthete er mit Erfolg für die Gesangskomposition.

Den ersten Schritt zur Bühnenkomposition that Beethoven mit seiner Musik zu dem Ballet Prometheus. War ihm hierbei auch noch keine Gelegenheit gegeben, sich im eigentlichen Sinne des Worts als dramatischer Tonsetzer zu zeigen, so gewährte ihm diese Arbeit doch den Nutzen, sich mit den allgemeineren Forderungen des Scenischen näher bekannt zu machen, so daß er nicht ganz unvorbereitet an das Opernfach herantrat. Wir werden indessen sehen, daß die Erfahrungen, welche Beethoven bei diesem Werk etwa sammeln konnte, nicht ausreichend für die Oper waren. Den ersten Anlaß, sich der letzteren zuzuwenden, empfing er durch Schikaneder. Dieser spekulative, obwohl nicht immer glückliche Theaterunternehmer hatte, wie man weiß, schon Mozart für seine Zwecke auszubeuten verstanden, indem er diesen dazu bestimmte, den Zauberflötentext zu komponiren, wobei Schikaneder das Hauptgeschäft machte. Nun wollte er es auch einmal mit Beethoven versuchen, der durch seine Kompositionen bereits zu hohem Ansehen gelangt war, und möglicherweise eine neue Quelle des materiellen Gewinnes für ihn werden konnte. Beethoven ging auf Schikaneder's Plan ein und acceptirte dessen Antrag, für das damals unter seiner Leitung stehende Theater an der Wien eine Oper zu schreiben, zu welcher ihm derselbe auch das Libretto lieferte. Im

Sommer des Jahres 1803 konnte man in der Zeitung für die elegante Welt lesen: „Beethoven schreibt eine Oper von Schikaneder".

Das Nähere über diese Angelegenheit ruht noch im Dunkel. Man kennt nicht einmal den Titel des Schikaneder'schen Textes. Daß jene Zeitungsnachricht aber begründet war, beweist ein von Beethoven an den Maler Alexander Macco in Prag gerichteter Brief vom 2. November 1803. Dieser hatte nämlich dem Meister einen Oratorientext von Meißner, dem Biographen des Dresdener Kapellmeisters Joh. Gottl. Naumann, zur Komposition offerirt. Beethoven erwiederte darauf: „Der Antrag von Meißner ist mir sehr willkommen, mir konnte nichts erwünschter sein, als von ihm, der als Schriftsteller so sehr geehrt und dabei die musikalische Poesie besser als einer unserer Schriftsteller Deutschland's versteht, ein solches Gedicht zu erhalten, nur ist es mir in diesem Augenblick unmöglich dieses Oratorium zu schreiben, weil ich jetzt erst an meiner Oper anfange, und die wohl immer mit der Aufführung bis Ostern dauern kann." Beethoven bezog denn auch die vertragsmäßig ihm für die Ausarbeitung der Oper auf ein Jahr zur Disposition gestellte Wohnung im Theatergebäude.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, daß das Bruchstück einer dramatischen Komposition, welches sich im Nachlaß Beethoven's vorfand[1]), zu der auf Schikaneder's Veranlassung in Angriff genommenen Oper gehört. Dasselbe, unverkennbar als Finale eines Aktschlusses gedacht, ist für Solosingstimmen mit Orchesterbegleitung gesetzt und besteht aus vier verschiedenen, modulatorisch mit einander verbundenen Sätzen.[2]) Die drei ersten derselben sind Vokalquartette, der letzte (vierte) dagegen ist ein Terzett für Sopran, Tenor und Baß. Wird werden weiterhin auf dasselbe zurückkommen.

Diese Komposition blieb eben ein Bruchstück: die Oper, zu der es bestimmt war, gelangte nicht zur Ausführung, weshalb Beethoven die Wohnung im Theatergebäude wieder verlassen mußte. Indessen

[1]) Es ist in dem amtlichen Verzeichniß von B.'s Nachlaß unter Nr. 67 als „Gesangsstück mit Orchester vollständig aber nicht gänzlich instrumentirt" aufgeführt.

[2]) S. Nottebohm's „Beethoveniana" S. 82 ff.

führte der Gang der Ereignisse ihn bald wieder in dieselbe zurück. Das „Theater an der Wien" war Anfangs 1804 in die Hände des Freiherrn v. Braun, des damaligen Hoftheater-Unternehmers, übergegangen. Dieser entließ Schikaneder, welcher bis dahin das genannte Theater geleitet hatte, und ersetzte ihn durch den Sekretär des Hoftheaters, Joseph v. Sonnleithner. Aber schon im August desselben Jahres kam infolge des freiwilligen Rücktrittes dieses Mannes wiederum Schikaneder an dessen Stelle. Nicht lange darauf erhielt Beethoven vom Baron Braun den Antrag, eine Oper für das „Theater an der Wien" zu komponiren. Wahrscheinlich geschah es auf Anregung Schikaneder's. Ein festes Honorar wurde Beethoven nicht in Aussicht gestellt. Dagegen sollte ihm ein gewisser Antheil von den Erträgnissen der zu schreibenden Oper zufallen. Außerdem erhielt er freie Wohnung im Theatergebäude bis zur Vollendung des Bühnenwerkes. Während dieser Zeit war der Theaterbesuch für ihn so bequem, daß er häufig davon Gebrauch machte. Seyfried, der damals Kapellmeister beim Theater a. d. Wien war, erzählt:

„Als Beethoven noch nicht mit seinem organischen Gebrechen behaftet war, besuchte er gerne und wiederholt Opernvorstellungen; besonders jene in dem damals so herrlich florirenden Theater an der Wien; mitunter wohl auch der lieben Bequemlichkeit zu Nutz und Frommen, da er gewissermaßen nur den Fuß aus seiner Stube und ins Parterre hinein zu setzen brauchte. Dort fesselten ihn vorzugsweise Cherubini's und Mehul's Schöpfungen, die in selber Epoche gerade anfingen, ganz Wien zu enthusiasmiren. Da pflanzte er sich denn hart hinter die Orchesterlehne, und hielt, stumm wie ein Öhlgötze, bis zum letzten Bogenstrich aus. Dieß war aber das einzige Merkmahl, daß ihm das Kunstwerk Interesse einflößte; wenn es ihn im Gegentheil nicht ansprach, dann machte er schon nach dem ersten Aktschlusse rechtsum, und trollte sich fort. — Überhaupt war es schwer, ja rein unmöglich, aus seinen Mienen Zeichen des Beifalls oder des Mißbehagens zu entziffern: er blieb sich immer gleich, scheinbar kalt, und ebenso verschlossen in seinen Urtheilen über Kunstgenossen;[1]) nur der Geist arbeitete rastlos im Innern; die animalische Hülle glich einem seelenlosen Marmor. — Wunderbar genug, gewährte ihm dagegen das Anhöhren einer recht erbärmlich schlechten Musik ein wahres Gaudium, welches er auch mittelst eines

---

[1]) Dies ist in Bezug auf die damalige Zeit nicht zutreffend. Beethoven äußerte im Jahr 1814 gegen Tomaschek: „Ich war sonst in meinen Urtheilen vorlaut und machte mir dadurch Feinde."

brüllenden Gelächters proklamirte. Jedermann, der ihn genauer kannte, weiß, daß er in dieser Kunst nicht minder Virtuose vom ersten Range war; nur Schade, daß sogar seine nächste Umgebung selten die eigentliche Ursache einer solchen Explosion zu ergründen vermochte, da er zum öftern die eigenen geheimsten Gedanken und Einfälle zu belachen geruhte, ohne weiter Rechenschaft darüber zu geben." —

Beethoven war mit den vorerwähnten Bedingungen der Theaterdirektion einverstanden. Die nächste Sorge richtete sich nun auf ein Buch, dessen Beschaffung der schon genannte Theatersekretär Sonnleithner in freier Bearbeitung eines dem Meister zusagenden Stoffes übernahm. Die Wahl fiel auf den französischen Operntext: „Leonore, où l'amour conjugal" von Bouilly, dem Verfasser des Libretto's zu Cherubini's „Wasserträger". Bouilly's Dichtung zu Leonore war bereits von einem Mitgliede des pariser Theater's Feydeau, dem Sänger P. Gaveaux,[1]) welcher sich als fleißiger Opernkomponist hervorgethan hatte, in Musik gesetzt, und 1798 in Paris aufgeführt worden. Die Brauchbarkeit des Textes hatte einige Jahre später Ferd. Paër[2]) zur Komposition einer Oper bestimmt, welche am 4. Oktober 1804 in Dresden unter dem Titel: „Eleonora ossia l'amore conjugale" zur erstmaligen Aufführung gelangte. Beide Werke wurden durch Beethoven's Komposition des Leonorensujet's, welches in der deutschen Bearbeitung den Titel „Fidelio" erhielt, in Schatten gestellt und sehr bald auch in Vergessenheit gebracht.

Dieser Stoff entsprach ganz den Vorstellungen Beethoven's von der Bestimmung der Schaubühne. Den Kern desselben bildet die Verherrlichung der Gattenliebe. Die Handlung geht in einem spanischen Staatsgefängniß vor sich. Gouverneur desselben ist Pizarro, ein barbarischer Charakter, der sich tyrannische Handlungen gegen Eingekerkerte hat zu schulden kommen lassen. Florestan, ein vornehmer Spanier, erlangt Kenntniß davon, und bedroht den Gouverneur mit einer Anklage beim Minister. Theils aus Rache, theils um sich seines Gegners zu entledigen, faßt Pizarro den teuflischen Plan, Florestan zu ver-

[1]) Pierre Gaveaux wurde im August 1761 zu Béziers geboren, und starb geisteskrank am 5. Febr. 1825.

[2]) Ferdinando Paër wurde 1. Juli 1771 zu Parma geboren. Er starb in Paris d. 3. Mai 1839.

nichten. In der Stille weiß er sich desselben zu bemächtigen: er soll in schwerer Kerkerhaft dem allmäligen Hungertode preisgegeben werden. Leonore, die Gattin des unglücklichen Florestan, ahnt den Zusammenhang der Dinge, und um sich Gewißheit über das Schicksal des theuern Vermißten zu verschaffen, nimmt sie, in Männertracht gekleidet, unter dem Namen Fidelio einen Dienst beim Kerkermeister Rocco, dessen Vertrauen sie sich bald zu erwerben weiß. Ihr Sinnen und Trachten geht dahin, sich nähere Kunde über die demselben untergebenen Gefangenen zu verschaffen. Um es zu erreichen, bittet sie Rocco, ihn auf seinen Gängen in die Kerkerräume begleiten zu dürfen, unter dem Vorwande, ihm bei seinen Amtsverrichtungen Hilfe leisten zu wollen. Rocco, zuerst bedenklich, geht schließlich darauf ein, und verspricht ihr, beim Gouverneur die Erlaubniß dazu nachzusuchen. Indessen, so fügt er hinzu, in eines der Gewölbe werde er sie wohl nie führen dürfen. Leonore sucht ihn darüber auszuforschen, und das Wenige, was sie gesprächsweise von ihm erfährt, bestärkt sie in dem Verdacht, daß der in diesem geheimnißvollen Verließ Schmachtende ihr Florestan sein könne.

Pizarro hat inzwischen die vertrauliche Warnung erhalten, auf seiner Hut zu sein: der Minister habe erfahren, daß sich mehrere Opfer willkürlicher Gewalt im Gefängnisse befänden, und wolle daher ehestens unangemeldet erscheinen, um eine Untersuchung vorzunehmen. Der Gouverneur, die Gefahr erkennend, in welche ihn die Ankunft des Ministers versetzen muß, sieht keinen andern Ausweg, als dem an Florestan begangenen Verbrechen noch ein zweites, größeres hinzuzufügen. Schnell beschließt er, diesen Zeugen seiner Missethaten aus dem Wege zu räumen. Rocco soll ihn ermorden. Dieser aber weist die schändliche Zumuthung von sich, und so bleibt Pizarro nichts anderes übrig, als selbst die blutige That zu verrichten. Dem Befehl jedoch, schleunigst eine Grube im Kerker Florestan's zur sofortigen Beseitigung von dessen Leichnam herzurichten, vermag sich Rocco nicht zu entziehen. Indessen wird ihm auf seine Bitte gestattet, daß „Fidelio" bei dieser Arbeit mithelfen dürfe. Wie ein Lichtstrahl fällt

diese Nachricht in Leonoren's tief bekümmerte Seele, denn neu belebt wird ihre Hoffnung dadurch, den Gatten wiederzufinden.

Dies der wesentliche Inhalt des ersten Aktes. Der zweite beginnt mit der Kerkerszene, in welcher zunächst Florestan's abgehärmtes und halbverhungertes Jammerbild erscheint. — In wehmuthvoller Klage über sein herbes Geschick sich ergehend, sinkt er, von Schwäche übermannt, halb ohnmächtig auf sein hartes Lager zurück. Rocco tritt in Leonoren's Begleitung ein, um Pizarro's Geheiß zu vollführen. Beide machen sich daran, die Grabstätte für Florestan zu bereiten. Dieser kommt allmälig wieder zur Besinnung. Stimme und Antlitz des Unglücklichen geben Leonore nach und nach die Gewißheit, den geliebten Gatten vor sich zu haben. Kaum vermag sie noch die Gefühle zu beherrschen, von denen ihr Inneres bei dieser Wahrnehmung bewegt wird.

Rocco's Arbeit ist beendet. Bald darauf kommt Pizarro herzu. Er bereitet sich, Hand an sein Opfer zu legen. Indem er es thun will, stürzt Leonore mit einem Aufschrei des Entsetzens aus dem Versteck herbei, in welches sie sich bei Pizarro's Erscheinen zurückgezogen, um ihren Gatten zu schützen. Betroffen prallt Pizarro im ersten Augenblick zurück, dann wiederholt er seinen Angriff noch zweimal, aber vergeblich. Der Bösewicht wird durch die plötzlich gemeldete Ankunft des Ministers abgerufen und Florestan ist mit seiner Gattin wieder vereint.

Man sieht, die eigentliche Aktion des Stückes beschränkt sich auf die Kerkerszene. Der wirklich handelnden Personen sind nur zwei: Leonore und Pizarro. Ein großer Theil des ersten Aufzuges ist zur Hauptsache vorbereitender Natur, und gewährt ein Interesse im dramatischen Sinne erst von dem Duett ab, in welchem Pizarro den Kerkermeister mit seiner verbrecherischen Absicht bezüglich Florestan's bekannt macht.

Durch ihn erfahren wir, um was es sich handelt. Nunmehr können wir aufrichtig für das empfinden, was in Leonorens schmerzbewegter Brust vorgeht. Die Spannung wächst mit jeder Nummer, und erhält am Aktschlusse noch eine merkliche Steigerung durch den Chor der Gefangenen, welcher eine glückliche Vorbereitung für die

Kerkerszene des zweiten Aktes bildet. Diese Szene ist von einer alles Verhergegangene weit überragenden Wirkung: sie gehört überhaupt zu dem Höchsten, was die musikalisch-dramatische Kunst aufzuweisen hat.

Vielfach war ehedem die Meinung verbreitet, daß die Nachklänge einer irrthümlich vorausgesetzten Herzensneigung Beethoven's zu Eleonore v. Breuning, sowie eines zwischen die Jahre 1801 bis 1803 fallenden intimen Verhältnisses des Meisters zu Giulietta Guicciardi bei Wahl und Bearbeitung des Fidelio mitgewirkt hätten. Es haben sich indessen keinerlei Haltpunkte dafür gefunden. Näher liegt jedenfalls der Gedanke, daß es die ethische Bedeutung des Leonorenstoffes war, wodurch sein für alles Hohe und Edle leicht empfängliches Gemüth angezogen wurde.

Wann die Vorarbeiten zum Fidelio von Beethoven begonnen wurden, ist nicht genau ermittelt. Nottebohm nimmt an, daß es um's Jahr 1803 geschehen sei. Aus den Skizzenbüchern zu dieser Oper geht hervor, daß dieselbe gegen Mitte des Jahres 1805 im Entwurf fertig war. In Hetzendorf, wohin Beethoven darauf zum Sommeraufenthalt ging, wurde dann das Werk so weit gefördert, daß die Proben mit Beginn des Herbstes ihren Anfang nehmen konnten. Am 20. November 1805 erfolgte die erste Aufführung im Theater an der Wien.

Die Umstände, unter denen Fidelio gegeben wurde, waren nichts weniger als günstig. Einmal fehlte es an den erforderlichen Bühnenkräften für die Oper. „Nur die weiblichen Rollen konnte man durch Mlle. Milder und Müller besetzen; die Männer ließen desto mehr zu wünschen übrig," berichtet Georg Friedrich Treitschke, der damals als Dichter und Regisseur der deutschen Oper in Wien thätig war. Dann auch fehlte im Publikum die rechte Stimmung für Theaterfreuden. Der soeben genannte Gewährsmann sagt darüber:

„Aus der Ferne wälzte sich das Ungewitter eines Krieges gegen Wien und raubte den Zuschauern die zum Genusse eines Kunstwerkes erforderliche Ruhe. Doch eben deswegen bot man das Mögliche auf, die sparsam besuchten Räume des Hauses zu beleben. Fidelio sollte das Beste thun, und so ging die Oper unter keineswegs glücklichen Konstellationen am 20. November in Szene."

Allerdings waren die politischen Verhältnisse jener Zeit für die Wiener Bevölkerung deprimirender Art. Napoleon hatte die österreichische Hauptstadt mit einer höchst unerwünschten Einquartirung (am 13. November) bedacht, und lenkte die Geschicke Wien's von Schönbrunn, seinem Hauptquartier aus, nach Belieben. Schon vorher hatte der Kaiser die Residenz verlassen, und seinem Beispiele folgten alle diejenigen, deren Umstände es erlaubten. So war denn Wien von den haupsächlichsten Gönnern und Freunden der theatralischen Kunst entblößt, und auf der zurückgebliebenen Bürgerschaft lag ein Bann, dessen Wirkungen die Lust zur Theilnahme an Zerstrenungen und künstlerischen Genüssen lähmte. Faktisch bestanden die Theaterbesucher hauptsächlich aus französischen Militärs, deren Sinn nicht nach künstlerischer Erhebung, sondern nach Amüsement strebte. Von den Freunden Beethoven's wohnten nur einige wenige, unter ihnen Stephan v. Breuning, der Aufführung bei.

Daß die angedeuteten Umstände für eine so schwerwiegende Novität höchst ungünstig waren, liegt auf der Hand. Überdies litt die Oper in ihrer ersten Gestalt an manchen ermüdenden Längen, welche, ganz abgesehen von der theilweise ungenügenden Darstellung, die Gesammtwirkung beinträchtigten. Kurzum, der Fidelio erlangte nicht den gewünschten und gehofften Erfolg, und erlebte infolge dessen für den Moment nur einige Aufführungen. Aber diese hatten doch ein Gutes: Die Mängel des Werkes wurden dadurch offenbar. Beethoven war denn auch alsbald bemüht, dieselben, soweit er und wohlwollende Rathgeber sie erkannt hatten, zu beseitigen. Zu diesem Zweck fand beim Fürsten Lichnowsky im Dezember nach den ersten Aufführungen des Fidelio eine Berathung statt.' Bei derselben waren außer dem Hausherrn und dessen Gemahlin anwesend: Beethoven, Stephan v. Breuning, der Dichter Collin, Treitschke, der Orchesterdirigent Clement, der Opernregisseur Meyer, der Schauspieler Lange und Beethoven's Bruder Karl. Auch der kurz vorher nach Wien gekommene Tenorist Röckel nahm an ihr Theil. Dieser sagt in einem an Thayer gerichteten Briefe[1]) darüber: „Da die ganze Oper durch-

[1]) S. Thayer's Beethovenbiographie II, 294 f.

genommen werden sollte, so gingen wir gleich an's Werk. Fürstin Lichnowsky spielte auf dem Flügel die große Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers saß, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solo's der verschiedenen Instrumente spielte. Da das ungewöhnliche Gedächtniß Clement's allgemein bekannt war, so war niemand außer mir darüber erstaunt. Mayer und ich machten uns dadurch nützlich, daß wir so gut wir konnten dazu sangen, er (Baß) die tieferen, ich die höheren Partien der Oper. Obgleich die Freunde Beethoven's auf den bevorstehenden Kampf (mit diesem) vollständig vorbereitet waren, hatten sie ihn doch nie früher in dieser Aufregung gesehen, und ohne das Bitten und Flehen der sehr zartfühlenden, schwächlichen Fürstin, welche für Beethoven eine zweite Mutter war und von ihm selbst als solche anerkannt wurde, würden seine verbundenen Freunde wahrscheinlich in diesem auch für sie sehr zweifelhaften Unternehmen schwerlich Erfolg gehabt haben. Als aber nach ihren vereinten Bestrebungen, die von 7 bis nach 1 Uhr gedauert hatten, die Aufopferung von drei Nummern angenommen war, und als wir, erschöpft, hungrig und durstig, uns anschickten, durch ein glänzendes Souper uns zu restauriren, da war niemand glücklicher und fröhlicher wie Beethoven. Hatte ich ihn vorher in seinem Zorn gesehen, so sah ich ihn nunmehr in seiner Laune. Als er mich ihm gegenüber angestrengt mit einem französischen Gerichte beschäftigt sah, und ich auf seine Frage: was ich da äße, antwortete: ich weiß es nicht! da rief er mit seiner Löwenstimme aus: Er ißt wie ein Wolf, ohne zu wissen was! Ha! Ha! Ha!"

Ursprünglich war der Bestand des Fidelio, abgesehen von der Ouvertüre, dieser: Akt I. Nr. 1, Arie der Marzelline: „O wär' ich schon mit Dir vereint" (jetzt Nr. 2). — Nr. 2, Duett zwischen Marzelline und Jacquino: „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein" (jetzt Nr. 1). — Nr. 3, Terzett zwischen Marzelline, Jacquino und Rocco: „Ein Mann ist bald genommen". — Nr. 4, Quartett-Kanon zwischen Marzelline, Leonore, Jacquino und Rocco: „Mir ist so wunderbar"

(jetzt Nr. 3). — Nr. 5, Arie des Rocco: „Hat man nicht auch Gold beineben" (jetzt Nr. 4). — Nr. 6, Terzett zwischen Marzelline, Leonore und Rocco: „Gut, Söhnchen, gut" (jetzt Nr. 5). — Akt II. Nr. 7, Marsch (jetzt Nr. 6). — Nr. 8, Arie des Pizarro mit Chor: „Ha, welch' ein Augenblick!" (jetzt Nr. 7). — Nr. 9, Duett zwischen Pizarro und Rocco: „Jetzt, Alter, hat es Eile!" (jetzt Nr. 8). — Nr. 10, Duett zwischen Marzelline und Leonore (mit Violin-Solo und obl. Violoncello): „Um in der Ehe froh zu leben". — Nr. 11, Arie der Leonore: „Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern", mit voraufgehenden Rezitativ (jetzt Nr. 9). — Nr. 12, Finale, „O welche Lust!" (jetzt Nr. 10). — Akt III. Nr. 13, Introduktion zur Kerkerszene, Rezitativ und Arie des Florestan: O Gott! welch' Dunkel hier!" (jetzt Nr. 11). — Nr. 14, Duett zwischen Leonore und Rocco: „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben" (jetzt Nr. 12). — Nr. 15, Terzett zwischen Leonore, Florestan und Rocco: „Euch werde Lohn in bessern Welten!" (jetzt Nr. 13). — Nr. 16, Quartett zwischen Leonore, Florestan, Pizarro und Rocco: „Er sterbe!" (jetzt Nr. 14). — Nr. 17, Duett zwischen Leonore und Florestan: „O namenlose Freude" (jetzt Nr. 15). — Nr. 18, Finale (jetzt Nr. 16).

Aus dieser Übersicht geht hervor, daß der Fidelio-Stoff in der ersten Bearbeitung auf drei Akte vertheilt war. Von denselben wurden bei der in Rede stehenden zweiten Bearbeitung die beiden ersten Akte in einen zusammengezogen. Sodann nahm Beethoven wesentliche Kürzungen an den Finale's, sowie am Terzett: „Euch werde Lohn in bessern Welten" und an dem Duett: „O namenlose Freude" vor. In anderen Fällen fanden nur kleinere Änderungen und Kürzungen statt. Über dieselben herrscht zum Theil noch Unklarheit. Was etwa in Wegfall kam, ist mit Ausnahme der Arie: „Hat man nicht auch Gold beineben", die später wieder beibehalten wurde, nicht ermittelt.

Eines wesentlichen Umstandes mag hier noch gedacht werden. Er betrifft die Ouvertüre. Sie war die irrthümlich mit Nr. 2 versehene in C dur, welche 1842 durch den Druck veröffentlicht wurde. An ihre Stelle setzte Beethoven, bevor die Oper 1806 wieder zur

Darstellung gelangte, die ehedem fälschlich mit Nr. 3 bezeichnete, gleichfalls in C dur stehende Ouvertüre.

Am 29. März 1806 kam Fidelio in der mittlerweile vorgenommenen Umarbeitung, bei welcher Stephan v. Breuning die Redaktion des Textes besorgt hatte, wieder zum ersten Mal auf die Bühne. Beethoven wünschte der Oper den Namen „Eleonore" zu geben, den sie im Französischen hatte. Auf dem Titel des bei Wiederinszenirung des Werkes ausgegebenen Textbuches stand dieser Name auch gedruckt. Die Anschlagezettel dagegen blieben, gleichwie zuerst, bei „Fidelio", und diese Bezeichnung wurde für die Folge beibehalten. Der Erfolg des Werkes war diesmal ein bei weitem günstigerer. Trotzdem fanden nur zwei Aufführungen desselben statt. Röckel, welcher den Florestan gab, berichtet darüber:[1])

„Als die Oper im Anfange des folgenden Jahres[2]) aufgeführt wurde, wurde sie im hohem Grade wohl aufgenommen von einem ausgewählten Publikum, welches mit jeder Wiederholung zahlreicher und enthusiastischer wurde, und sie würde ohne Zweifel eine Lieblingsoper geworden sein, wenn nicht der böse Geist des Componisten dies verhindert hätte; und da er für sein Werk, anstatt mit einem bloßen Honorar, mit einem Antheil am Gewinne bezahlt wurde, ein Vortheil, dessen noch keiner vor ihm theilhaftig geworden war, so würde sie seinen pecuniären Verhältnissen erheblich zu Statten gekommen sein. Da er noch keine Erfahrung in Bühnenangelegenheiten besaß, so schätzte er die Einnahmen des Hauses weit höher, wie sie in Wirklichkeit waren; er glaubte sich bei seinem Antheil betrogen, und ohne über einen so delicaten Punkt seine wirklichen Freunde zu Rathe zu ziehen, eilte er zu Baron Braun, jenem hochherzigen und ehrenwerthen Edelmann, und legte ihm seine Klage vor. Da der Baron Beethoven aufgeregt sah und seine argwöhnische Natur kannte, so that er, was er konnte, um ihn von seinem Verdachte gegen seine Beamten abzubringen, von deren Ehrenhaftigkeit er überzeugt war."

Beethoven wurde durch diese Unterredung nicht beruhigt. Es kam zu einem Wortwechsel, der damit endigte, daß Beethoven die Partitur zurückverlangte, die ihm auch sogleich ausgehändigt wurde.

---

[1]) A. a. O. 307.

[2]) Röckel schrieb dies mit Beziehung auf die erste, im Nov. 1805 stattgehabte Darstellung der Oper.

Infolge dessen erreichten die Darstellungen der Oper vorläufig ihr Ende.

In Röckel's Bericht findet sich die Behauptung, daß Beethoven's „böser Geist" die Fortsetzung der mit gutem Erfolg im Frühjahr 1806 wieder aufgenommenen Darstellungen des Fidelio unmöglich gemacht habe. Dieser Ansicht steht das Zeugniß Stephan v. Breuning's entgegen, welches völlig anders lautet. Er berichtete am 2. Juni 1806 nach Bonn:

„.....Nun standen aber seine Feinde bei dem Theater auf und da er mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung, beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, daß sie seitdem nicht mehr gegeben worden ist. Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt und der einzige Umstand mag Euch zum Beweise der übrigen dienen, daß er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, daß die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel: „Fidelio",[1]) wie sie auch in dem französischen Original heißt und unter dem sie nach den gemachten Änderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel: „Leonore" auf dem Anschlagezettel. Die Kabale ist für Beethoven um so unangenehmer, da er durch die Nichtaufführung der Oper, auf deren Ertrag nach Procenten er mit seiner Bezahlung angewiesen war, in seinen ökonomischen Verhältnissen ziemlich zurückgeworfen ist und sich um so langsamer wieder erholen wird, da er einen großen Theil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren hat."

Auf welcher Seite ist hier die Wahrheit zu suchen? Röckel wirkte als Florestan in Beethoven's Oper mit. Er konnte also über die Angaben Breuning's orientirt sein. Daß er Zeuge jener von ihm mitgetheilten Unterredung Beethoven's mit dem Baron Braun war, ist nicht anzunehmen, weil er sonst wohl in seinem Bericht darauf Bezug genommen hätte, um denselben glaubwürdiger zu machen. Er erzählte also höchst wahrscheinlich den Vorgang nach den Mittheilungen Anderer. Man braucht nun sein Referat nicht geradezu anzuzweifeln, wird aber im Hinblick auf Breuning's vorstehend angeführte briefliche Äußerungen zu dem Schluß gedrängt, daß Röckel's Bericht nicht Alles

[1]) Breuning setzt in dem obigen Briefe aus Versehen den Namen „Fidelio" für „Leonore" und umgekehrt Leonore für Fidelio.

enthält, was zur Sache gehört. Breuning schreibt ausdrücklich an seine Verwandten nach Bonn, Beethoven habe Feinde unter dem Theaterpersonale gehabt, welches er „besonders bei der zweiten Vorstellung" seiner Oper beleidigte. Dies konnte er doch unmöglich aus der Luft greifen. Es ist auch nicht denkbar, daß er bei seinem ehrenhaften Charakter ohne Grund dem intimen Freunde hätte nachsagen können, er habe mehrere der Darsteller beleidigt. Demnach scheint die Sache folgendermaßen gelegen zu haben.

Beethoven war nach der Wiederaufnahme des Fidelio mit den Leistungen eines Theiles des Sängerpersonal's und des Orchesters unzufrieden, was nur zu deutlich aus zwei von ihm an Sebastian Mayer, den Darsteller des Rocco, gerichteten Briefen hervorgeht.[1] Wir wissen, daß er bei derartigen Anläßen kein Blatt vor den Mund zu nehmen pflegte, und nach ausdrücklicher Angabe Breuning's that er es auch in diesem Falle nicht. Daß Röckel, der als Mitwirkender Kenntniß davon haben konnte, gänzlich über diesen Umstand schweigt, ist allerdings auffallend. Wie dem auch sei, man darf auf Grund der Breuning'schen Auslassungen annehmen, daß Beethoven seiner Verstimmung über die theilweise ungenügende Ausführung des Fidelio freien Lauf ließ, was die davon Betroffenen mißmuthig gemacht und zu einer oppositionellen Haltung veranlaßt haben wird. Breuning spricht geradezu von einer gegen Beethoven gerichteten Kabale, welche das so schnelle Wiederverschwinden seiner Oper vom Repertoire bewirkt hätte. Vielleicht ging er darin zu weit. Beim Theater kann allein schon passiver Wiederstand von Seiten des betheiligten Personals für ein Bühnenwerk verhängnißvoll werden. Beethoven mochte ernste und schwer zu beseitigende Hemmnisse für die Darstellung seiner Oper voraussehen, und entschloß sich daher kurzweg unter dem Vorwande, daß der materielle Erfolg der beiden stattgehabten Aufführungen für ihn nicht befriedigend gewesen sei, die Partitur zurückzuziehen. Es dürfte mithin sowohl Breuning wie auch Röckel zu gleichen Theilen Recht gehabt haben.

---

[1] S. dieselben bei Thayer II, S. 304.

Die Oper ruhte nun für lange Zeit. Im Sommer 1806 wurde zwar der Versuch gemacht, dieselbe in Berlin anzubringen, indem Fürst Lichnowsky die Partitur an die Königin von Preußen sandte, allein dieser Schritt war vergeblich. Auch aus einer von Beethoven in Prag erhofften Aufführung des Fidelio, für welche er im Jahr 1807 die nach seinem Tode unter der Werkzahl 138 veröffentlichte Leonoren-Ouvertüre in C dur — sie galt früher als die erste — komponirte, wurde nichts.

In Wien kam man erst nach Verlauf von nahezu acht Jahren wieder auf den Fidelio zurück, und zwar durch eine unvorhergesehene, fast zufällige Veranlassung. Nach Schindler's Mittheilung war es diese: die Inspizienten der Kaiserl. Hofoper, Saal, Vogel und Weinmüller mit Namen, erhielten um diese Zeit (Anfangs 1814) eine Vorstellung zu ihrem Vortheile, wobei ihnen die Wahl des Werkes ohne Kosten überlassen blieb. Diese Männer, welche Beethoven's Oper von der ersten Aufführung her kannten, versprachen sich von derselben einen günstigen Erfolg, und beschlossen, sie mit des Meister's Zustimmung zu ihrem Benefiz zu geben. Beethoven aber war sich inzwischen über so manche seinem Werke noch anhängende Mängel klar geworden, die er vor dem Wiedererscheinen desselben auf der Bühne zu beseitigen wünschte. Treitschke, welcher damals als Regisseur und Dichter beim Theater am Kärnthnerthor thätig war, berichtet darüber:

„Man ging Beethoven um die Verleihung (der Oper) an, der mit größter Uneigennützigkeit sich bereit erklärte, jedoch zuvor viele Veränderungen ausdrücklich bedingte. Zugleich schlug er meine Wenigkeit zu dieser Arbeit vor. Ich hatte seit einiger Zeit seine nähere Freundschaft erlangt, und mein doppeltes Amt als Operndichter und Regisseur machte mir seinen Wunsch zur theuren Pflicht. Mit Sonnleithner's Erlaubniß nahm ich zuerst den Dialog vor, schrieb ihn fast neu, möglichst kurz und bestimmt, ein bei Singspielen stets nöthiges Erforderniß. Der ganze erste Aufzug wurde in einen freien Hofraum verlegt; Nr. 1 und 2 wechselten ihre Stelle; später kam die Wache mit einem neu componirten Marsche; Leonoren's Arie erhielt eine andere Einleitung, und nur der letzte Satz: „O du für den ich alles trug," blieb. Die kommende Scene und ein Duett (Nr. 10 der ursprünglichen Anlage, Duett zwischen Marzelline und Leonore) im alten Buche riß Beethoven aus der Partitur; erstere sei unnöthig, letzteres ein Concertstück; ich mußte ihm beistimmen; es galt das Ganze zu retten. Nicht besser ging es einem kleinen darauffolgenden

Terzette zwischen Rocco, Marzelline und Jacquino, (Nr. 5 der ursprünglichen Disposition). Alles war handlungsleer und hatte kalt gelassen. Neuer Dialog sollte das folgende erste Finale besser motiviren. Auf einen anderen Schluß desselben drang mein Freund wieder mit Recht. Ich projectirte manches; am Ende wurden wir einig: die Wiederkehr der Gefangenen auf Pizarro's Befehl und ihre Klage bei der Rückkehr in den Kerker zusammen zu stellen.

Der zweite Aufzug bot gleich anfänglich eine große Schwierigkeit. Beethoven seinerseits wünschte den armen Florestan durch eine Arie auszuzeichnen, ich aber äußerte mein Bedenken, daß ein dem Hungertode fast Verfallener unmöglich Bravour singen dürfe. Wir dichteten dieses und jenes; zuletzt traf ich nach seiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich schrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen schildern.

Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft,
Und ist nicht mein Grab mir erhellet?
Ich seh, wie ein Engel, im rosigen Duft,
Sich tröstend zur Seite mir stellet,
Ein Engel, Leonoren, der Gattin so gleich!
Der führt mich zur Freiheit, — in's himmlische Reich!

Was ich nun erzähle, lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam Abends gegen 7 Uhr zu mir. Nachdem wir anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe? Sie war eben fertig, ich reichte sie ihm.[1]) Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, statt zu singen, that — und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten, zu spielen; heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die, leider, kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasirte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns theilen wollte, wurde aufgetragen, aber — er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich, und auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. Tages darauf war das treffliche Musikstück fertig. Fast alles übrige im zweiten Akte beschränkte sich auf Abkürzungen und veränderte Verse. Ich denke, daß eine sorgsame Vergleichung beider gedruckter Texte meine Gründe rechtfertigen werden. Das grandiose Quartett: 'Er sterbe' u. s. w. wurde von mir durch eine kurze Prosa unterbrochen, in der Jacquino mit anderen Leuten die Ankunft des Ministers meldet, und die Vollführung des Mordes unmöglich macht, indem er Pizarro abruft. Nach dem nächsten Duett holt Rocco den Florestan und Leonore zum Minister ab."

In Betreff der letzteren Angabe ist noch zu bemerken, daß der ganze zweite Akt ursprünglich im Kerker Florestan's spielte. Treitschke war der Meinung, daß es besser sei, wenn die letzte Szene, bei welcher der Minister erscheint, um den Gefangenen, und insbesondere

[1]) Es war der Text zur Florestanarie am Anfang des zweiten Aktes.

Florestan die Freiheit wiederzugeben, außerhalb des Gefängnisses vor sich gehe. Er verlegte dieselbe daher in den Schloßhof, wodurch das Ganze einen freundlicheren Abschluß erhielt.

Nach den sorgfältigen Untersuchungen, welche Nottebohm hinsichtlich der dritten Bearbeitung des Fidelio angestellt hat, wurden durchaus umgearbeitet und neu geschrieben: das Rezitativ zu Leonoren's großer Arie im ersten Akt, das Rezitativ und der letzte Theil von Florestan's Arie zu Anfang des zweiten Aktes, das darauf folgende Melodrama und das ganze zweite Finale. „Die übrigen Stücke wurden unverändert oder mit theilweisen Veränderungen und einzelnen Zusätzen aus den früheren Bearbeitungen herübergenommen."

Die bezüglich der wiederholten Umgestaltungen des Fidelio gegebenen Daten lassen ersehen, welche Anstrengungen es kostete, ehe die Oper so dastand, wie wir sie jetzt kennen. Hätte Beethoven, der für seine Person mit den Praktiken des Bühnenwesens nicht hinreichend vertraut war, um von vorne herein bezüglich des Textes das Rechte zu treffen, gleich Anfangs einen Mann wie Treitschke zur Seite gehabt, so wäre ihm viel Mühe und Arbeit erspart worden.

Beethoven begann mit den Vorbereitungen zur dritten Bearbeitung der Fidelio-Partitur im Februar 1814. Indessen wurde er gleichzeitig noch durch andere Dinge in Anspruch genommen. Am 27. Februar veranstaltete er ein eigenes Konzert, in welchem die 7. und 8. Symphonie nebst „Wellington's Sieg" und das Terzett „Tremate, Empi, Tremate" zur Aufführung kamen. Sodann fand am 11. April zur Mittagszeit ein von Schuppanzigh gegebenes Wohlthätigkeitskonzert statt, in dem Beethoven sein B dur-Trio, op. 97, vortrug. Ferner hatte er übernommen, zu dem Singspiele Treitschke's „die gute Nachricht", welches zur Feier des glücklich erfolgten Einzuges der verbündeten Heere in Paris am 11. April im Hoftheater zur Aufführung kam, den Schlußchor: „Germania, wie stehst Du jetzt im Glanze da," zu komponiren, und endlich dirigirte er in der alljährlich wiederkehrenden Frühlingsakademie für den Theater-Armenfonds am 25. März im Kärthnerthor-Theater die Egmont-Ouvertüre sowie „Wellington's Sieg."

Inzwischen wurden jene Benefizianten, denen Beethoven für ihre Aufführung den Fidelio versprochen hatte, ungeduldig. „Sie trieben, wie Treitschke sagt, an der Beendigung (der Partitur), um die günstige Jahreszeit zu benutzen; Beethoven aber kam nur langsam vorwärts." An Treitschke schrieb er darüber:

„Lieber werther T. Die verfluchte Akademie, wozu ich zwar zum Theil durch meine schlechten Umstände gezwungen ward sie zu geben, hat mich in Rücksicht der Oper zurückgesetzt.

Die Kantate,[1]) die ich geben wollte raubte mir auch 5 bis 6 Täge — Nun muß freilich alles auf einmal geschehen und geschwinder würde ich etwas neues schreiben, als jetzt das alte zum alten, — wie ich gewohnt bin zu schreiben, auch in meiner Instrumental Musik, habe ich immer das Ganze vor Augen, hier ist aber mein ganzes überall — auf eine gewisse Weise getheilt worden, und ich muß mich neuerdings hineindenken — in 14 Tägen die Oper zu geben ist wohl unmöglich, ich glaube immer, daß 4 Wochen dazu gehen können.

Der erste Akt ist indessen in einigen Tägen vollendet — allein es ist im 2ten Akt doch viel zu thun auch eine neue Ouvertüre, welches zwar das leichteste ist, da ich sie ganz neu machen kann — Vor meiner Akademie war nur hier und da einiges skizzirt, sowohl im ersten als 2ten Akt, erst vor einigen Tägen konnte ich anfangen auszuarbeiten — Die Partitur von der Oper ist so schrecklich geschrieben als ich je eine gesehen habe, ich mußte Note für Note durchsehen, (sie ist wahrscheinlich gestohlen) kurzum ich versichere Sie, Lieber T., die Oper erwirbt mir die Märtirerkrone, hätten Sie sich nicht so viele Mühe damit gegeben, und so sehr vortheilhaft alles bearbeitet, wofür ich ihnen ewig danken werde, ich würde mich kaum überwinden können — Sie haben dadurch noch einige gute Reste von einem gestrandeten Schiffe gerettet. —

Unterdessen, wenn Sie glauben, daß ihnen der Aufenthalt mit der Oper zu groß wird, so schieben Sie selbe auf eine spätere Zeit auf, ich fahre jetzt nun fort bis alles geendigt ist, und auch ganz wie Sie alles geändert und besser gemacht haben, welches ich jeden Augenblick je mehr und mehr einsehe, allein es geht nicht so geschwinde, als wenn ich etwas neues schreibe — und in 14 Tägen, das ist unmöglich — handeln Sie wie es Ihnen am besten dünkt, jedoch aber als Freund für mich, an meinem Eifer fehlt es nicht.

Ihr Beethoven."

Eine Tagebuchsnotiz Beethoven's besagt: „Die Oper Fidelio vom März bis zum 15. Mai neu geschrieben und verbessert."

Zur Aufführung konnte endlich der 23. Mai bestimmt werden, nachdem die Proben mit den fertig gestellten Theilen bereits Mitte April

[1]) „Der glorreiche Augenblick" op. 136.

begonnen hatten. Am 22. Mai fand die Generalprobe statt. Die neue Ouvertüre aber „befand sich noch in der Feder des Schöpfers", wie Treitschke berichtet, und so mußte denn bei der ersten Darstellung des Fidelio eine andere Ouvertüre Beethoven's aushelfen. Welche es war, ist nicht mit Bestimmtheit ermittelt, doch scheint es diejenige zu den Ruinen von Athen gewesen zu sein. Erst bei der Wiederholung der Oper (am 26. Mai) konnte die inzwischen niedergeschriebene neue Ouvertüre — es war die in E dur — gespielt werden. „Beethoven dirigirte, sein Feuer riß ihn oft aus dem Takte, aber Kapellmeister Umlauf lenkte hinter seinem Rücken Alles zum Besten mit Blick und Hand. Der Beifall war groß, und stieg mit jeder Aufführung," heißt es im Bericht Treitschke's.

Nach dreien weiteren Repetitionen, am 2. 4. und 7. Juni, wurde die Oper erst wieder am 18. Juli 1814, und zwar zum Benefiz für Beethoven gegeben. Am 9. Oktober desselben Jahres erlebte sie ihre sechzehnte Aufführung. Bei dieser Gelegenheit nahm Beethoven die Arie „Hat man nicht auch Gold beineben", welche bei der zweiten Bearbeitung gestrichen wurde, wieder in die Partitur auf, da es dem Darsteller des Rocco, Namens Weinmüller, um ein Solo zu thun war. Außerdem erschien Leonoren's Arie in neuer Bearbeitung.[1])

Unterziehen wir nun die Oper in der Gestalt, welche sie im Jahr 1814 erhielt, und in der sie gedruckt vorliegt, einer näheren Betrachtung.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die eigentliche Handlung erst mit dem Auftreten Pizarro's, also mit der fünften Szene eingeleitet wird. Was vorhergeht, gehört mit Ausnahme des Dialogs, durch welchen Leonore's lebhafter Antheil für jenen Gefangenen erweckt wird, in dem sie später ihren Gatten erkennt, nicht nothwendig zur Sache. Namentlich ist dies der Fall mit den durch die Herzensangelegenheit Marzellinen's herbeigeführten Situationen. Diese weist

---

[1]) Nottebohm, Verzeichniß von Beethoven's Werken. In seiner zweiten Beethoveniana bemerkt Nottebohm dagegen S. 306: „Es ist bei den Aufführungen der Oper im Jahr 1814 keine andere Bearbeitung des Recitativ's und der Arie Leonoren's gesungen worden, wie die vorhandene, nämlich die aus dem Jahr 1806".

ihren Bewerber Jacquino zu Gunsten Leonoren's ab, durch deren Verkleidung sie zu dem Glauben verleitet wird, einen Mann vor sich zu haben. Ihr Vater, der Kerkermeister Rocco, theilt diesen Glauben, billigt die Neigung seiner Tochter und ist bereit, die unter dem Namen Fidelio in seine Dienste getretene Leonore als Eidam anzunehmen. Hier ist die Achillesferse des Stückes: Der Zuschauer kann unmöglich mit den Illusionen Marzellinen's und Rocco's sympathisiren. Dem Verfasser des Libretto's ist dies offenbar nicht entgangen. Er hat daher versucht, Marzellinen und Jacquino, dem verschmähten Liebhaber, sowie auch Rocco einen der Komik angenäherten Zug zu geben, wodurch jedoch die ersten Szenen in dramatischer Hinsicht nicht belebter und anziehender geworden sind. Durch die Musik werden wir aber für den Ausfall einer lebenswahren Handlung entschädigt. Besonders weiß Beethoven uns mit dem auf die beiden ersten Nummern folgenden Quartett-Kanon „Mir ist so wunderbar", über die in Betreff der dichterischen Unterlage angedeuteten Bedenken hinwegzuheben. Alle an diesem Musikstücke Betheiligten — Marzelline, Leonore, Rocco und Jacquino — werden durch verschiedene Empfindungen bewegt, die ihren Mittelpunkt in der gespannten Erwartung dessen finden, was sich demnächst enthüllen kann und wird. Es hätte das nicht treffender, glücklicher wiedergegeben werden können, als durch die von Beethoven gewählte Kanonform, welche das Ganze wie ein Band umschlingt, und doch jeder der mitwirkenden Personen hinreichenden Spielraum für den subjektiven Ausdruck gewährt. Hier vollzieht sich gleichsam eine latente Dramatik, die uns in eine gehobene Stimmung versetzt.

Dieses Quartett bietet noch ein besonderes Interesse dar. Es zeigt uns sogleich den von Beethoven seinem Stoff gegenüber eingenommenen Standpunkt. In Leonore konzentriren sich die Fäden der Handlung. Sie ist die treibende Kraft des Ganzen, in welchem sie daher auch eine dominirende Stellung einnimmt. Das edle Motiv aber, aus welchem sie handelt, adelt ihren Charakter und macht sie zu einem Ideal der Weiblichkeit. An diesem Ideal hat sich Beethoven's Geist entzündet, und wie dasselbe ihn beim Schaffen erfüllte und be-

herrschte, offenbart uns seine Musik. Überall liegt der Schwerpunkt bei Leonore. Ihr hat der Meister eine höhere Tonsprache in den Mund gelegt, deren Macht sich nicht nur in den Sologesängen, sondern auch in den Ensemblesätzen fühlbar macht. So gleich in dem Quartett-Kanon, dann in dem Terzett „Gut, Söhnchen, gut," in dem ersten Finale, und vor Allem in der Kerkerszene des zweiten Aktes. In allen diesen Stücken gewinnt der musikalische Ausdruck auch der anderen Personen größere Intensität, gleichsam als ob ihr Empfindungsleben durch die Berührung mit Leonoren gehoben und gesteigert würde. So wie jene Personen allein oder unter sich sind, nimmt die Musik etwas temperirtes an. Gleich das erste Duett zwischen Jacquino und Marzelline, sowie die darauf folgende Arie der letzteren läßt dies empfinden, wie schön auch die Musik in beiden Nummern an sich ist. Weder die spießbürgerliche Bewerbung Jacquino's um Marzelline, noch deren imaginäre Liebe zu Leonore konnte Beethoven begeistern. Und ebensowenig vermochte es Rocco's Verherrlichung des Mammon. Sein gutgemeinter Rath: „Liebchen im Arm, im Beutel das Geld" war nicht nach dem Sinn und Geschmack Beethoven's, der sich wohl auf die Poesie der Liebe, nicht aber auf diejenige der klingenden Münze verstand. Doch die darauf bezügliche Arie mußte der Abwechselung und des Gegensatzes halber, oder auch, um eine Sololeistung für Rocco zu ermöglichen, komponirt werden. Beethoven hat nun freilich den prosaischen Textesworten das Mögliche abgewonnen. Er malt uns das Rollen des Goldes und deutet sogar die von Rocco imitirte Geberde eines Geldzählenden in seiner Musik an, aber das Ganze geht ihm doch nicht recht von Herzen.

Desto mehr ist dies in dem folgenden Terzett „Gut Söhnchen gut" der Fall — ein herrlicher Tonsatz, welcher durch Leonoren's Mitwirkung die Weihe erhält. Welch edeln Aufschwung nimmt die Musik bei den Worten: „Für hohen Lohn, darf Liebe schon auch hohe Leiden tragen," und wie vertieft sich der Ausdruck, wenn Leonore singt: „wie lang bin ich des Kummer's Beute, Du, Hoffnung reichst mir Labung dar!"

Vater Rocco hat ihr so eben die Aussicht eröffnet, daß sie ihn

mit des Gouverneur's Erlaubniß in die Kerker begleiten soll. Wie ein Zauberwort wirkt es auf sie, neuen Muth in ihre Adern flößend:

„Du, Hoffnung reichst mir Labung dar!"

Von diesem Gedanken ist sie ganz beherrscht, und die daraus hervorgehende Stimmung hat Beethoven dem Terzett zu Grunde gelegt. Mit frisch belebtem, energischen Ausdruck beginnend, entwickelt es in breiter Anlage die auf- und niederwogenden Empfindungen, von denen Leonore und ihre beiden Partner Marzelline und Rocco — denn auch diese tragen sich mit Hoffnungsgedanken — bewegt werden, in wirkungsvoller Steigerung bis zum Schluß des Musikstückes.

Nunmehr ertönen von ferne her die Rhythmen eines Marsches: während Leonore und Marcelline abtreten, zieht die Gefängnißwache auf. Ihr folgt Pizarro, dem Rocco die eingegangenen Briefschaften übergiebt. Unter ihnen befindet sich jenes vertrauliche Schreiben, welches den Gouverneur warnt, und ihn zu dem Entschlusse bestimmt, Florestan noch vor der zu gewärtigenden Ankunft des Ministers zu vernichten. Die Arie, in welcher Pizarro seinen Rachegefühlen Luft macht, ist charakteristisch gedacht, steigert sich aber in ihrem Ausdruck nicht bis zu dem schneidend scharfen, infernalischen Ton, welchen das geplante Verbrechen des Gouverneurs fordert. Es fehlt diesem Musikstück eben jener erschreckend dämonische Zug, der uns nicht nur mit Abscheu vor der beabsichtigten Missethat an einem Wehrlosen, sondern auch mit dem unheimlichen Grauen vor der Persönlichkeit erfüllt, von welcher der Schurkenstreich unternommen wird. Daher kann es auch nicht vollständig durchschlagend wirken. Der Eintritt des Chors gegen Schluß der Arie bringt keine Steigerung, die auch wohl nicht beabsichtigt wurde, ist aber dem Ausgange des Stückes passend hinzugefügt.

Größere Wirkung erzeugt das folgende Duett, in welchem Pizarro bemüht ist, den Kerkermeister Rocco für seinen Zweck zu gewinnen. Zuerst sucht er ihn zu bestimmen, Florestan zu ermorden, und als dies vergeblich ist, verlangt er von ihm, das Grab für denselben zu graben. Die Situation ist von Beethoven lebendig erfaßt und in ihren verschiedenen Momenten musikalisch mit sicher treffender Meisterschaft

wiedergegeben. Namentlich darf die Stelle: „Du giebst ein Zeichen," u. s. w. als ein Muster charakteristischer Behandlung bezeichnet werden.

Die Komposition ist bei einem hervorragenden Moment angelangt. Leonore hat aus der Ferne die von Pizarro mit Rocco gepflogene Unterhandlung belauscht und daraus den Verdacht geschöpft, daß etwas Böses im Werk sei. Dadurch, so wie durch den Anblick des verhaßten Pizarro auf's Äußerste erregt, tritt sie, nachdem beide Männer die Szene verlassen, hastigen Schrittes hervor, um ihr beklommenes Herz zu erleichtern.

„Abscheulicher, wo eilst Du hin?
Was hast Du vor im wilden Grimm?"

ruft sie dem Bösewicht mit leidenschaftlicher Bewegung nach. Doch bald wird sie der heftigen Aufwallung Herr, und die Sprache edelster Weiblichkeit gewinnt wiederum die Oberhand. Diese Wandlung hat Beethoven ergreifend durch seine Tonsprache illustrirt, welche hier das Wort weit hinter sich zurückläßt. Die liebevolle Sorgfalt, mit der dabei alle Einzelmomente des Textes berücksichtigt sind, ohne den Guß und Fluß der musikalischen Gestaltung aufzuheben, giebt einen weiteren Beweis dafür, wie sehr Beethoven darauf bedacht gewesen, Leonoren's hervorragende dramatische Bedeutung tonkünstlerisch zur Geltung zu bringen. Nicht minder als das Rezitativ zeugen davon Adagio und Allegro der sich anschließenden Arie. Mächtig ergreifend ist der von hohem Pathos getragene, zartsinnig keusche und gemüthstiefe Ton des ersteren, hinreißend der Schwung und die bis zum Heroischen gesteigerte Ausdrucksweise des letzteren. Die musikalisch-dramatische Literatur besitzt kein zweites derartiges Sologesangsstück, welches so von hochgehobenem, und durch opferfreudige Hingebung verklärtem Liebesgefühl gesättigt wäre, wie dieses hier. Ganz eigenartig und völlig abweichend von allen überkommenen Arienmustern ist die Instrumentation. An Bläsern sind für das Adagio und Allegro neben den Streichinstrumenten nur drei Hörner mit ihren hoffnungbelebenden Klängen und ein Fagott herbeigezogen. Diese letzteren Tonwerkzeuge, welche ein einheitliches Kolorit ergeben, und gewissermaßen als Soloquartett theils obligat und alternirend mit der Singstimme, theils aber

begleitend auftreten, verleihen der Komposition einen milden Glanz und vermehren die dem Ganzen eigenthümliche Wärme. Leonoren's Arie mag, vom rein dramatischen Standpunkte aus genommen, Manchem entbehrlich erscheinen. Die Aktion wird allerdings durch sie nicht gefördert. Dennoch steht sie hier an der rechten Stelle. In den beiden vorhergehenden Ensemblesätzen, bei denen Leonore betheiligt ist, bewahrt sie noch Zurückhaltung. Sie kann, sie darf die Anderen nicht wissen lassen, was in ihrem Innern vorgeht. Jetzt, da sie sich allein weiß, findet sie den Moment sich auszusprechen, und nun giebt sie Kunde von ihrem Dulden und Hoffen. Aus der Tiefe ihrer Seele spricht sie zu uns. Und auch hier sagt wiederum die Musik mehr als der Text. Sie kündet uns, daß Leonore den Gatten erretten wird. Das ist's im Grunde, was diese Arie bedeutend macht. Sie wird zum willkommenen Vorboten dessen, was Leonore in der Kerkerszene vollbringt.

Auf diese Szene werden wir durch das Finale des ersten Aktes vorbereitet. Leonore, von dem heißen Verlangen erfüllt, über das Geschick ihres Gatten ins Klare zu kommen, bittet Rocco, den leichteren Gefangenen einmal die Wohlthat des Genusses der frischen Luft zu gestatten: vielleicht, daß sie Florestan unter ihnen entdecken könnte. Rocco ist einen Augenblick bedenklich. Er fürchtet Pizarro's Zorn. Doch im Hinblick auf den Dienst, welchen der Gouverneur so eben von ihm begehrt hat, glaubt er Leonoren's Wunsch erfüllen zu dürfen.

Unter den herzbewegenden Klängen breitgelagerter, sanfter Harmonien kommen matten Schrittes nach und nach die bleichen, abgehärmten Gestalten der Eingekerkerten, begleitet von den erwartungsvoll gespannten Blicken Leonoren's, aus ihren Zellen hervor. Er, den sie sucht, ist nicht darunter. Inzwischen stimmen die Gefangenen einen Chorgesang[1]) an, wie er in seiner schlichten Einfachheit nicht

[1]) Die demselben zu Grunde liegende Figur



„war ursprünglich für den letzten Satz des G dur-Konzertes bestimmt." Nottebohm: Beethoveniana.

rührender gedacht werden kann. Was diese Unglücklichen bewegt: die Wonne, nach langer Haft wieder einmal milde Lenzesluft zu athmen, das Hoffnungsgefühl, die goldene Freiheit wiederzuerlangen, die Besorgniß endlich, von Spähern beobachtet zu werden — für Alles das findet Beethoven überzeugenden Ausdruck, so daß unsere Empfindung in lebhafteste Mitleidenschaft gezogen wird.

Die Szene wechselt. Während die Gefangenen nach dem Festungsgarten abziehen, kommen Rocco und Leonore in den Vordergrund der Bühne. Zwischen ihnen entspinnt sich ein in freier Duettenform gehaltenes Zwiegespräch. Leonore wird durch die Nachricht überrascht, daß sie in den unterirdischen Kerker mitgehen darf, in welchem Florestan schmachtet. Die freudige Erregung, in welche sie dadurch versetzt wird, diesen geheimnißvollen Ort betreten zu sollen, weicht einer grauenvollen Empfindung, als Leonore erfährt, daß sie bei der Herstellung jenes Grabes behilflich sein soll, welches Rocco auf Pizarro's Geheiß zu bereiten hat.

„Vielleicht das Grab des Gatten graben?
O, was kann fürchterlicher sein!"

so spricht sie in schmerzlicher Resignation vor sich hin.

Beethoven hat Alles bedacht und divinatorisch nachempfunden, was in der Seele des herrlichen Weibes vorgeht. Besonders der zweite Theil dieses Duett's, das Andante con moto im $^6/_8$ Takt, welches mit Rocco's mahnenden Worten beginnt: „Wir müssen gleich zu Werke schreiten", giebt davon beredtes Zeugniß.

Leonore sucht ihr an Verzweiflung grenzendes Wehgefühl vor Rocco zu verbergen. „Ich folge Dir, wär's in den Tod" so tönt's von ihren Lippen, indem sie die letzte Willenskraft zusammenrafft. Aber von der Wucht des düsteren, vor ihre Seele getretenen Bildes füllt sich ihr Auge mit Thränen. „Nein Du bleibst hier! ich geh' allein!" ruft Rocco ihr zu. Doch nichts kann sie zurückhalten, „den Armen zu seh'n, und müßt' sie selbst zu Grunde gehn."

Nicht ausreichend sind die Textesworte, den in Leonore sich vollziehenden Seelenprozeß zu schildern. Desto mehr sagt uns die Musik davon. Wenn irgendwo, so wird Beethoven an dieser Stelle seiner

Partitur zum Herzenskündiger, dem alle Bewegungen eines hart geprüften, schicksalerduldenden Gemüthes offenbar geworden sind. Wie er es vermocht, ist das nicht in Begriffe zu fassende Geheimniß des schaffenden Genius. Aber man höre nur jene wunderbare, von den Holzbläsern abwechselnd mit den Streichinstrumenten intonirte Weise des schon erwähnten $^{6}/_{8}$ Taktes, in welcher die zwischen Leid und Freude hin und her schwankenden Empfindungen unruhevoller Sehnsucht, wehmüthiger Beklommenheit und banger Erwartung durcheinanderfluthen! Wohl hat Beethoven Größeres geschaffen, als dies „Andante con moto", aber nicht psychologisch Bedeutungsvolleres.

Marzelline und Jacquino eilen herbei, angstvoll das unerwartete Erscheinen des Gouverneurs meldend. Er kommt, um Rocco mit harten Worten zu schelten, daß er die Gefangenen in's Freie gelassen. Rocco weiß sich zu helfen. Er schützt des Königs Namenstag vor, dessen Feier sein Beginnen rechtfertige, und erinnert Pizarro zugleich mit heimlicher Rede an das Opfer, welches derselbe sich ausersehen. Der Unmensch versteht den Wink. Er muß Rocco als Mitwisser seines Vorhabens schonen. Auf's Neue drängt er diesen, im Kerker Florestan's die abgesprochenen Vorbereitungen zu treffen, zuvor aber die Gefangenen wieder in ihren Gewahrsam einzuschließen. Sie kehren aus dem Garten zurück, und mit einem kunstvoll gefügten, und wirkungsvoll entwickelten Allegrosatz, an welchem alle auf der Szene Versammelten in angemessener Weise Theil nehmen, endigt der erste Aufzug, bei dessen leise verhallendem Schluß die Gefangenen wieder ihre Zellen betreten.

Überblickt man das Finale in seinem Verlaufe, so wird man leicht erkennen, daß dasselbe trotz seiner durch den Situations- und Stimmungswechsel bedingten mehrsätzigen Gliederung einen wohlgefügten, wirksam ineinandergreifenden Organismus bildet. Nicht schöne Musik, wie in einigen schon bezeichneten Nummern des Vorhergehenden ist hier die Hauptsache, sondern der dramatische Zweck, welchem sich Alles unterordnet. Der Chor erscheint als nothwendiger Faktor der Handlung; er bildet den zusammenhaltenden Rahmen für das Finale, innerhalb dessen die einzelnen natürlich und folgerichtig ein-

tretenden Vorgänge sich abspielen. Das Auftreten des betheiligten Personales ist vollkommen motivirt und ergiebt ein zweckmäßig angelegtes, allmälig sich immer mehr steigerndes Ensemble. Das Orchester endlich als musikalische Basis schmiegt sich nicht nur unausgesetzt dem Sinn der Textesworte an, sondern steigert denselben noch wesentlich vermöge der ihm eigenen reichhaltigen Ausdrucksfähigkeit. Und welch' eine weise Ökonomie hat der Meister bis dahin in Anwendung der sparsam aufgebotenen Mittel befolgt! Außer dem Streichquartett sind ihm in den fünf ersten Nummern der Oper die üblichen Holzblasinstrumente und zwei Hörner genügend — in Nummer eins und zwei gebraucht er sogar nur eine Flöte. Erst vom Marsch ab (Nr. 6) treten die Trompeten und Pauken hinzu. In Nr. 8 wird die Zahl der Hörner auf vier verstärkt, aber die Trompeten und Paucken schweigen. Leonore's große Arie ist mit drei Hörnern, aber gleichfalls ohne Trompeten und Paucken gesetzt. Diese Instrumente nebst einem vierten Horn kommen erst wieder im Finale zur Verwendung. Von den Posaunen — nur die Tenor- und Baßposaune kommt in der Oper vor — wird im ersten Akt der bescheidenste Gebrauch gemacht. Sie sind nur im Duett (Nr. 8) zwischen Pizarro und Rocco, so wie im Finale bei Rocco's Unterredung mit Leonore benutzt, und in beiden Stücken ganz vorübergehend in jenen Momenten, welche eine Verschärfung des Ausdrucks, oder ein besonderes Kolorit erfordern. Und doch, trotz dieser Beschränkung in der Wahl der orchestralen Mittel, welch' eine mannichfaltig reiche Charakteristik der Tonsprache, welch' eine Fülle der in feinsten, zartesten Abstufungen gehaltenen Farbengebung!

In weiser Beschränkung zeigt sich die wahre Meisterschaft. Beethoven hat den von Mozart für seine Opern aufgestellten Orchesterapparat in Fidelio nicht überschritten, trotzdem aber ganz neue Instrumentaleffekte und Klangfarben damit zu Wege gebracht. Bewunderswerther noch ist in dieser Beziehung Manches im zweiten, inhaltsschwereren Akt. Gleich die genial gedachte Instrumentaleinleitung zu demselben giebt einen Beleg dafür. Hier zeigt sich Beethoven als Seelenmaler vom höchsten Range. In einem Largo von

nicht mehr als 32 Takten stellt er ein erschütterndes Tongemälde hin, in welchem die grauenvolle Öde der Kerkernacht und die Schauer der Todesahnungen geschildert sind, welche über Florestan kommen. Hier ist jeder Takt, jede Note von tief eingreifender Bedeutung. Welch' unheimliche Wirkung die in das verminderte Quintintervall gestellten Paucken erzeugen, ist bekannt. Noch ehe der Vorhang emporsteigt, wissen wir, was unser wartet. Es ist das Jammerbild Florestan's. Abgehärmt, entkräftet durch die giftgeschwängerte Kerkerluft, sitzt er angekettet da. Die Erlösung seines qualvollen Daseins durch den Tod erwartend, sucht er in dem Gedanken Trost, sich in demuthvoller Ergebung dem Willen der Vorsehung zu fügen. Die damit verbundene Vorstellung der Erlösung durch den Tod versetzt ihn in eine „an Wahnsinn grenzende Verzückung". Er glaubt eine Leonoren gleichende Engelsgestalt zu erblicken, deren Hand ihn zum „himmlischen Reich" geleiten wird.

Die Aufgabe, diesem pathologisch erregten Phantasiezustande musikalisch Ausdruck zu geben, war eben so schwierig, wie sie es für den Darsteller des Florestan ist und immerdar bleiben wird. Ein Beethoven freilich konnte sich in solcher Hinsicht etwas zumuthen. In der That ist es staunenswürdig, wie er vermöge seiner Divinationsgabe den Ausdruck für das visionäre Schauen findet, in welches Florestan schließlich versinkt.

Beethoven hat den Monolog Florestan's in eine Arie mit vorangestelltem Rezitativ gefaßt, deren zweite Hälfte den ekstatischen Zustand des Unglücklichen versinnlicht. Über seinem bis zu verklärtem Ausdruck sich erhebenden Gesang schweben die ruhevoll und sanft bewegten Tonfolgen der Solo-Oboe wie eine Friede und Erlösung verkündende Stimme aus höherer Region. Bei aller idealen Schönheit ist dieser Musik indessen etwas abstraktes eigen, und hierin liegt ein Theil der schon angedeuteten Schwierigkeit, die Florestan-Arie zu vollkommener Geltung zu bringen. Poetisch vertiefte Auffassung, die bekanntlich nicht Jedem zu Gebote steht, muß sich hier mit der Fähigkeit verbinden, ohne Anstrengung und Ermüdung anhaltend in der höchsten Stimmlage zu verweilen. Auch eine wenigstens annähernd ent-

sprechende äußere Erscheinung ist für die Darstellung des durch Kummer und Entbehrung gebrochenen Florestan erforderlich, wenn die Illusion nicht empfindlich gestört werden soll. Wie selten aber alle diese Eigenschaften sich in einer Person vereinigt finden, lehrt die Erfahrung.

Florestan sinkt, nachdem er seine Arie geendigt, beim Beginn des leise verklingenden Nachspieles wie ohnmächtig auf sein hartes Lager hin, während Leonore und Rocco den Kerker betreten. Sie kommen, um die von Pizarro geforderte Arbeit zu vollbringen. Alsbald entspinnt sich ein der Situation angepaßtes Gespräch zwischen ihnen, dessen erste Hälfte als Melodrama behandelt ist. Diese Darstellungsform, an sich aus ästhetischen Gründen bedenklich, kann unter Umständen zweckmäßig sein. In diesem Falle erscheint sie sehr wohl motivirt. Leonore und Rocco sind beklommenen Herzens. Ihre Unterhaltung ist dementsprechend einsilbig, zurückhaltend, stockend. Hier hilft nun die Musik nach. Die an geeigneten Stellen in den Dialog eingeschobenen aphoristischen Tonsätzchen bilden theils ein zusammenhaltendes Band für Rede und Gegenrede, theils ergänzen sie andeutungsweise, was unausgesprochen bleibt. So das beziehungsweise Wiedererklingen der melodischen Phrase aus Florestan's Arie



als Leonore den bewußtlosen, von ihr noch nicht erkannten Gatten betrachtet, und nicht minder die fein angebrachte Wieder-Aufnahme jenes ausdrucksvollen Motiv's aus dem Duett des ersten Finale's:



zu den Worten Leonoren's: „Gott steh' mir bei, wenn er es ist." Auch die Schauergefühle, von denen Florestan's Gattin ergriffen wird, finden bezeichnenden musikalischen Ausdruck. In alledem offenbaren sich feinsinnige Züge des tondichtenden Genius, welche das, Manchem vielleicht nebensächlich erscheinende Detail bedeutungsvoll machen.

Einige wenige Takte geleiten vom Melodrama zu jenem unvergleichlich schönen Duett, in dem die Wechselrede Rocco's und Leonoren's während der Herrichtung des Grabes für Florestan fortgeführt wird. Es giebt den schwermüthigen Ernst wieder, welcher in der Situation liegt. Die einsichtsvoll gewählte Instrumentirung — dem Bläserchor sind zwei Posaunen und Kontrafagott hinzugefügt — verleiht diesem Satze einen eigenthümlich gedämpften Ton, und die von Anfang bis Ende beibehaltene Triolenbewegung mit ihrem gleichmäßig leise klopfenden Rhythmus erhöht die beabsichtigte monotone Wirkung. Ihr entsprechend ist auch der fast durchgängig eintönige deklamatorische Gesang Rocco's gehalten, wogegen Leonoren's Partie mit ausdrucksvollen Kantilenen bedacht ist. Auch hier zeigt sich eine psychologische Feinheit. Rocco, im langjährigen Dienst des Kerkermeisters ergraut, kann, indem er dem Pflichtgebot folgt, nicht so schwer den Druck des Momentes fühlen, wie Leonore, deren schmerzliche Bangigkeit eine andere Sprache erfordert. Könnte nicht jener bewußtlos daliegende Gefangene, nach welchem sie zum Öfteren forschend hinüberblickt, ihr Gatte sein? Und selbst wenn er es nicht wäre, — tiefstes Mitleid ergreift sie. Sie ist entschlossen ihn zu retten, wer es auch sei.

Eines besonderen Punktes ist noch zu gedenken. Er betrifft die in der ersten Hälfte des Duetts kontinuirlich durchgeführte, zuerst im Baß, dann aber auch in den mittleren und oberen Instrumentalstimmen erscheinende Figur. Sie soll offenbar das Herausheben der Erde aus der Grube versinnlichen. Weiterhin, als Rocco auf einen großen Steinblock stößt, bei dessen Fortschaffung ihm Leonore behilflich ist, erscheint diese Figur bezeichnend in Terzengängen. Auch das Hinwegrollen dieses Steines auf die Seite ist durch eine Sechzehntheilfigur in den Baßinstrumenten angedeutet. So ergeben sich aus der

näheren Betrachtung dieses Musikstückes mancherlei sinnreiche Beziehungen, die natürlich nicht als Hauptsache angesehen werden können und dürfen, doch aber als Beweise einer liebevollen Versenkung des Meisters in seinen Gegenstand von besonderem Interesse sind.

Beim Schlusse des Duetts erwacht Florestan aus seiner Betäubung. Leonore bemerkt es sogleich, und Rocco geht zu ihm, um mit ihm zu sprechen. Leonore erkennt ihres Gatten Stimme, und sobald sie sein Antlitz erblickt, auch seine Züge. Vor innerer Aufregung sinkt sie bei dieser Entdeckung zu Boden. Auf die Frage Florestan's nach dem Namen des Gefängniß-Gouverneur's antwortet Rocco, daß es Pizarro sei. Bei dessen Erwähnung kommt Leonore wieder zum Bewußtsein. Florestan bittet, nachdem er Rocco vergeblich beschworen, einen Boten an seine Gattin nach Sevilla zu schicken, damit sie von seiner Lage Nachricht erhalte, ihm die Wohlthat eines Trunkes Wassers zu gewähren. Statt dessen bietet der Alte ihm den Wein dar, welchen er in einem Krug zur Arbeit mitgebracht hat. Dies im Wesentlichen der Inhalt des Dialoges, an welchen sich das Terzett zwischen Leonore, Rocco und Florestan unmittelbar anschließt. In diesem spricht der letztere zunächst seinen Dank für die ihm gewährte Labung aus. Der Schwerpunkt des Musikstückes liegt in dem mittleren Theil desselben. Es ist der Abschnitt, in welchem Leonore von Rocco begehrt, Florestan ein Stückchen Brod geben zu dürfen. Rocco zeigt sich bedenklich. Aber Leonore erweicht ihn durch den mitleiderweckenden Zuruf: „Es ist ja bald um ihn gescheh'n." Die Art und Weise, wie Beethoven die in diesen Worten sich kundgebende flehentliche Bitte mit wenigen Tönen wiedergegeben hat, ist über alle Maßen schön und ergreifend. Des innigsten Antheils wird sich dabei Niemand erwehren können.

Was das Terzett sonsthin betrifft, so könnte man der Meinung sein, daß einige Stellen desselben im Ausdruck etwas farbloses haben. Der Text freilich widerstrebt theilweise einer einheitlichen Zusammenfassung dessen, was jede der drei Personen sagt und empfindet. Florestan, von lebhaftem Dank für die ihm dargereichten Erquickungen erfüllt, darf freudig bewegt sprechen. Anders verhält es sich dagegen mit den gleichzeitigen Kundgebungen Rocco's und Leonoren's. Namentlich wird

es im Schlußtheil (un poco più Allegro) des Terzetts fühlbar, daß sich der zwiespältige Sinn des Textes nicht völlig mit der Musik deckt. Die betreffenden Worte mögen zur Vergleichung hier angeführt werden.

Florestan: O Dank Dir, Dank!

Rocco: Der arme Mann! Es ist ja bald um ihn gethan!

Leonore: O, mehr als ich ertragen kann!

Überhaupt hinterläßt dieser an die herkömmliche Opern-Stretta erinnernde Ausgang den Eindruck, als ob es Beethoven um einen musikalisch wirksamen Abschluß des fraglichen Musikstückes zu thun gewesen sei.

Das folgende Quartett bringt die Katastrophe. Rocco läßt, wie ihm befohlen, das Zeichen ertönen, welches Pizarro davon benachrichtigen soll, daß die Vorbereitungen für den zu vollführenden Mord getroffen seien. Nun kommt der Missethäter herzu. Bevor er den Stahl gegen Florestan zückt, giebt er sich ihm in der tückischen Absicht zu erkennen, die Qualen der letzten Lebensmomente seines Opfers zu vermehren. Im Begriff, den Todesstoß zu führen, stürzt sich Leonore „mit einem durchdringenden Schrei" zwischen Pizarro und ihren Gatten.

„Zurück! Durchbohren mußt Du erst diese Brust!"

tönt's von ihren bebenden Lippen dem Bösewicht entgegen. Pizarro, für den Moment außer Fassung gebracht, will seinen Angriff auf Florestan mit erneuter Wuth wiederholen, nachdem er Leonore zur Seite geschleudert. Er wird indessen abermals an der Vollführung des Mordes verhindert, da Leonore ihm aufs Neue, diesmal mit den Worten: „Tödt' erst sein Weib!" in den Weg tritt. Und als Pizarro zum dritten Mal in der Absicht vordringt, Leonoren mit vernichten zu wollen, bedroht diese ihn mit der Schußwaffe, welche sie unter ihrem Gewande bereit gehalten. Feig prallt der Verbrecher zurück. In diesem, die Spannung aufs Höchste steigernden Moment, ertönt das erlösungbringende, die Ankunft des Ministers verkündende Trompetensignal.

Gleichmäßig mit der bis dahin rapid fortgeschrittenen Handlung steigert sich die Musik, welche einen heftig erregten, unaufhaltsam

vorwärts drängenden Charakter annimmt. Es gehörte freilich die Meisterhand eines Beethoven dazu, ihr diesen Ausdruck zu geben. Erst durch diese tonkünstlerische Behandlung erhält die ganze Szene jene überwältigende Wirkung, die uns das Blut erstarren macht.

Florestan ist durch den Opfermuth seiner Gattin gerettet: wir vermögen wieder frei aufzuathmen. Gleich einem frommen Gebet steigt im Unisono der Flöte und des Violoncello's eine rührend sanfte Melodie aus dem Orchester herauf, während Pizarro, wie von jähem Blitzstrahl getroffen, dasteht, Leonore und Florestan aber, indem sie einander fest umschlungen halten, ihr Entzücken, gleichsam als ob die Stimme vor innerer Erregung den Dienst versagt, in abgebrochenen Tönen hinstammeln. Und nochmals ertönt das Trompetensignal. Zugleich wird der Eingang zum Kerker von Wachen besetzt. Sie sollen Pizarro zum Minister führen. Nachdem das, infolge des Eintritts der Katastrophe unterbrochene Quartett beendet ist, entfernt sich Pizarro. Florestan und Leonore, allein auf der Bühne zurückbleibend, lassen ihre Glückesgefühle in dem herrlichen Duett: „O namenlose Freude" ausströmen. Wer möchte in diesen überschwänglichen Jubelhymnus der Liebe nicht von ganzem Herzen mit einstimmen?

Den Anfang dieses Duettes, so wie einige andere Stellen desselben entlehnte Beethoven aus dem Schlußsatz jenes Bruchstückes, welches er im Jahr 1803 für die Schikaneder'sche Oper geschrieben hatte.[1]) Da hier wie dort die Empfindung der Freude zum Ausdruck kommt, so hat es nichts Befremdliches, wenn der Meister einzelne Motive aus der älteren Komposition in den Fidelio hinübernahm. Beethoven benutzte außerdem noch einen älteren, der Bonner Zeit angehörenden musikalischen Gedanken für seine Oper. Er ist in der, 1790 auf den Tod Josephs II. geschriebenen Trauerkantate enthalten, von welcher an anderer Stelle zu sprechen sein wird.[2]) Hier sei nur bemerkt, daß der betreffende Passus in einer der beiden, zur erwähnten Kantate

---

[1]) S. S. 257.
[2]) S. Abschnitt XIX d. Bl.

gehörenden Sopranarien vorkommt. Beethoven verwerthete ihn für das zweite Finale des Fidelio zu den Worten Leonoren's: „O Gott! welch' ein Augenblick."

Mit dem Liebesduett der wieder vereinten Gatten „O namenlose Freude" ist, genau genommen, die Oper zu Ende. Wir können uns das noch Folgende lebhaft vorstellen und ausmalen, ohne es gesehen zu haben. Indessen ist es vollberechtigt, daß die freudige Stimmung über Leonoren's vollführtes Rettungswerk noch zu breiterem und allgemeinerem Ausklingen gelangt, ebenso auch, daß der Minister sich persönlich zeigt, um den von Pizarro unschuldig Verurtheilten die ersehnte Freiheit zu verkünden. Das Finale, vor dessen Beginn wir nach Treitschke's zweckmäßiger Disposition aus der unheimlichen Atmosphäre dumpfer Kerkerluft in's Freie versetzt werden — die Schlußszene spielt im Schloßhof — ist daher keineswegs überflüssig. Eine Steigerung nach den so eben erlebten, Mark und Bein erschütternden Vorgängen zu erreichen, lag freilich außer dem Bereich der Möglichkeit. Im Hinblick hierauf wäre vielleicht eine etwas knappere, gedrängte Fassung des Finale's wohlangebracht gewesen, da ohnehin das Gefühl dem Ende entgegendrängt.

Bekanntlich hat Beethoven ziemlich viel für Gesang geschrieben; dennoch kann er nicht als Gesangskomponist im eigentlichen Sinne des Worts gelten. Das innere Wesen der menschlichen Stimme, die feinste Kenntniß ihrer Natur, wie wir es an Händel und Mozart zu bewundern haben, war ihm nicht zu durchaus klarem Bewußtsein gekommen. Dieser Umstand ist in der eigenthümlichen Beanlagung so wie in dem Entwickelungsgang Beethoven's begründet. Das Reich seiner Herrschaft war die instrumentale Kunst. In ihr lebte und webte sein Genius seit früher Jugend, und die deutlichen Merkmale davon sind dem bei weitem größten Theil seiner Vokalkompositionen aufgeprägt. Auch„ Fidelio" giebtda für Beweise. Nicht selten ist in dieser Schöpfung den Singstimmen ein instrumentaler Zug beigemischt. Dazu kommt noch die symphonische Behandlung des Orchesters, dessen Vollklang stellenweise für die freie Entfaltung des vokalen Elementes hemmend wird. Dieser Punkt würde einem schwächeren Bühnenwerk ohnfehlbar

zum Nachtheil gereichen. Der unversiegbaren Lebenskraft des Fidelio vermag er nichts anzuhaben. Allerdings hat der bedeutsame Kern des Stoffes einen wesentlichen Antheil hieran. Zuletzt ist es aber doch die gewaltige Geisteskraft des Meisters, der jeden Einwand beseitigt. Beethoven's Fidelio wird den ihm gebührenden hoch hervorragenden Platz behaupten, so lange es eine deutsche Oper giebt, zu deren Aufrichtung dieses herrliche Denkmal musikalisch dramatischer Kunst nächst Mozart's „Zauberflöte“ das Meiste beigetragen hat.

Die Geschichte von Beethoven's einziger Oper läßt erkennen, welche Anstrengungen dieses mit liebevollster Hingebung gehegte und gepflegte Werk seinem Autor kostete. Man bedenke, was es heißen will, wenn der Meister, durch seine instrumentalen Schöpfungen bereits an bedeutende Erfolge gewöhnt, sich dazu entschloß, ein so umfangreiches Gebilde wiederholt gründlich umzuarbeiten. Als es das letzte Mal geschah, stand er bereits im 44. Lebensjahr — eine Altersstufe, auf welcher dergleichen Unternehmungen doppelte Mühe verursachen, einmal, weil ein Künstler von reicher Produktivität viel lieber ein ganz neues Werk in Angriff nimmt, als ein schon vorhandenes großen Veränderungen unterzieht, dann aber auch, weil es für einen lebhaft vordringenden Geist schwierig ist, sich in ältere, längst absolvirte Gemüthszustände zurückzuversetzen. Zudem pflegte Beethoven nicht weiter sonderlich von demjenigen Notiz zu nehmen, was er vollbracht hatte. Sagte er doch auch in einem Briefe vom 26. Juli 1809 in Betreff der Cellosonate op. 69 seinem Verleger Härtel: „Hier eine gute Portion Druckfehler, auf die ich, da ich mich mein Leben nicht mehr bekümmere um das, was ich schon geschrieben habe, durch einen guten Freund von mir aufmerksam gemacht wurde.“

Der pekuniäre Gewinn, welchen Beethoven von den Aufführungen des Fidelio in Wien hatte, war im Hinblick auf die dem Werke gewidmeten großen Zeit- und Arbeitsopfer ein verhältnißmäßig nur bescheidener. Mehr noch aber ließ der materielle Erfolg von auswärts zu wünschen übrig. Treitschke bemerkt darüber: „Auswärtigen Bühnen trug ich, nach seinem (Beethoven's) Willen, unsere Arbeit an. Mehrere bestellten sie, andere schrieben (lehnten) sie ab, ‚da sie schon im Besitze der

Oper von Paër wären.' Noch viele andere zogen es vor, auf wohlfeilerem Wege durch hinterlistige Abschreiber sich zu versehen, die, wie noch gebräuchlich, Text und Musik stahlen und mit einigen Gulden Gewinn verschleuderten. Es brachte uns wenig Nutzen und Dank, daß man Fidelio in mehrere Sprachen übersetzte, und große Summen damit gewann. Dem Tondichter blieb kaum mehr — als ein reicher Lorbeerkranz, mir aber vielleicht ein kleines Blatt davon, und jedenfalls des Unsterblichen innigste Anhänglichkeit."

Trotz dieser nicht gerade aufmunternden Erfahrungen hegte Beethoven das lebhafte Verlangen, noch weiter für die Bühne thätig zu sein, ja, der Gedanke daran beschäftigte ihn bis zu seiner letzten Lebenszeit. Schon im Jahr 1807, nachdem der Fidelio zum zweiten Mal bei Seite gelegt worden war, trug sich Beethoven mit dem Projekt, ein dauerndes Engagement für sich bei der kaiserl. Hoftheater-Direktion zu erwirken. Dieselbe befand sich seit Ende 1806 nicht mehr in den Händen des Baron Braun, sondern war einer Verwaltungskommission übertragen worden, an deren Spitze die Fürsten Lobkowitz und Esterhazy so wie der Graf Palffy standen. Auf Anregung des erstgenannten dieser Kunstmäcene machte Beethoven an dieselben eine schriftliche Eingabe, in welcher er seine Bereitwilligkeit erklärte „jährlich wenigstens eine große Oper, die gemeinschaftlich durch die löbliche Direktion und durch den Unterzeichneten gewählt würde, zu komponiren." Außerdem erbot er sich noch dazu, „jährlich eine kleine Operette oder ein Divertissement, Chöre oder Gelegenheitsstücke nach Verlangen und Bedarf der löblichen Direktion unentgeltlich zu liefern." Mit Bezug auf die zu liefernde „große Oper" forderte Beethoven „eine fixe Besoldung von jährlichen 2400 fl. nebst der freien Einnahme zu seinem Vortheile bei der dritten Vorstellung jeder solcher Oper." In Betreff der kleineren Arbeiten, zu denen Beethoven sich ohne Honorarforderung anheischig machte, sprach er die Hoffnung aus, daß man ihm „allenfalls einen Tag im Jahre zu einer Benefiz-Akademie gewähren" werde. Dieser Antrag führte jedoch zu keinem Resultat: er wurde von dem Verwaltungsrath der k. k. Theater, wie es scheint, absichtlich todtgeschwiegen. Von einer Beantwortung desselben ist wenigstens niemals etwas be-

kannt geworden. Jedenfalls hatte dies passive Verhalten der Theaterleitung seine Gründe, die sich vielleicht auf die Schwierigkeit des geschäftlichen Verkehres mit Beethoven bezogen, diesem aber nicht schriftlich ausgesprochen werden sollten, um ihn nicht zu kränken. Dagegen ist es wahrscheinlich, daß gesprächsweise von dem einen oder anderen der vorgenannten Herren mit Beethoven über das von ihm eingereichte Gesuch in einer Weise verhandelt wurde, die für ihn nicht hoffnungerweckend war. Denn in einem Brief vom 11. Mai 1807 an seinen Freund Brunswick schreibt er: „mit dem Fürstlichen Theater-Gesindel werde ich nicht zurecht kommen.“

Inzwischen ließ man es sich von anderer Seite angelegen sein, dem Wunsch Beethoven's, für die Bühne weiter thätig zu sein, durch Anerbietungen von Textbüchern entgegenzukommen. So wurde ihm durch die Vermittelung seines Freundes Gleichenstein im März desselben Jahres von Graz aus das Libretto zu einer komischen Oper offerirt, und Freiherr von Hammer-Purgstall, der Orientalist, stellte ihm die Texte zu zwei Singspielen — eines davon behandelte einen indischen Stoff — zur Verfügung. Beide Anerbietungen blieben ohne Erfolg. Ebenso waren auch die Bemühungen vergeblich, denen sich Collin, der Verfasser des Trauerspieles „Coriolan“ unterzog, um für Beethoven Operntexte zu schaffen. Man hatte dabei zunächst sein Augenmerk auf Shakespeare's „Macbeth“ gerichtet. Die Bearbeitung dieser Tragödie zum Zweck einer Oper blieb indessen unvollendet. Sodann schrieb Collin den Text zur Oper „Bradamonte“, welcher Beethoven nicht zu inspiriren vermochte, aber im Winter 1808—1809 von Reichardt in Musik gesetzt wurde.

Beethoven verzweifelte daran, in Wien eine geeignete Persönlichkeit zu finden, die ihm dichterisch hätte in die Hände arbeiten können. Er lenkte daher seine Blicke nach auswärts. An Härtel, der ihn zu einer Opernkomposition animirt hatte, schrieb er unterm 20. Mai (1811):[1])

„Was Sie von einer Oper sagen, wäre gewiß zu wünschen, auch würde die Direkzion sie gut bezahlen, freilich sind jetzt die Umstände

[1]) Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, herausgegeben von La Mara.

schwierig, doch werde ich einmal, wenn sie mir schreiben, was der Dichter begehrt, deswegen anfragen; ich habe um Bücher nach Paris geschrieben, gelungene Melodramen, Komödien etc. (denn ich getraue mir mit keinem hiesigen Dichter eine Originaloper zu schreiben,) welche ich dann bearbeiten lasse. O Armuth des Geistes — des Beutels! —"

Beethoven scheint um diese Zeit die Zusendungen, wegen deren er nach Paris geschrieben, empfangen zu haben, denn in dem Jahre, welchem der vorstehende Brief angehört, beschäftigte ihn ein französisches Melodrama „Les Ruines de Babylon", für dessen Bearbeitung Treitschke in Aussicht genommen wurde. Sodann beabsichtigte Theodor Körner, den Meister mit einem Libretto zu versehen. Weiterhin, im Jahr 1814 ging Beethoven mit der Idee um, „Romulus und Remus" zu einem Operntext von Treitschke bearbeiten zu lassen. Auch sein alter Freund Amenda bot ihm im Frühjahr 1815 einen Text an, über den er in seiner Zuschrift an Beethoven sagte:

„Die Oper hat einen großen Zuschnitt, ist aber excentrisch, nicht antik, zu detaillirt und weit ausgesponnen. —"

Beethoven, der bis dahin nichts für ihn Brauchbares gefunden hatte, wandte sich, des Suchens müde, brieflich an die ihm befreundete Sängerin, Frau Milder-Hauptmann, welche damals am Berliner Hoftheater thätig war. Für sie hatte er seiner Zeit die Rolle der Leonore geschrieben, und durch ihre Vermittlung hoffte er zu erlangen, wonach er sich sehnte. Er schrieb ihr am 6. Januar 1816:

„Wenn Sie den Baron de la Motte-Fouqué[1]) in meinem Namen bitten wollen, ein großes Opern-Sujet zu erfinden, welches auch zugleich für Sie passend wäre, da würden Sie sich ein großes Verdienst um mich und um Deutschlands Theater erwerben; — auch wünschte ich solches ausschließlich für das Berliner Theater zu schreiben, da ich es hier mit dieser knickerigen Direkzion nie mit einer neuen Oper zu Stande bringen werde."

Dieser Schritt führte ebenfalls zu keinem Resultat. Indessen tauchte das Opernprojekt immer wieder auf. Demnächst richtete sich

---

[1]) Friedr. Heinr. Karl, Baron de la Motte-Fouqué, geb. 12. Febr. 1777 zu Brandenburg, gest. 23. Jan. 1843 zu Berlin, war außer seinen literarischen Erzeugnissen auch mehrfach für die Bühne thätig.

das Augenmerk auf eine Dichtung Rupprecht's „die Gründung von Pensilvanien", und alsbald auch auf Byron's „Vampyr", so wie auf dessen „Corsar". Gleichzeitig wurde Beethoven Ernst Schulze's „Bezauberte Rose" als Opernstoff vorgeschlagen. Ein anderes, vom Grafen Lichnowsky ihm zu Anfang 1823 empfohlenes Sujet, welches Friedrich Kind bearbeiten sollte, war „Johanna d'Arc". Sodann wurde Zacharias Werner's „Wanda, Königin der Sarmaten", und Sporschill's „Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon" sowie Shakespeare's „Romeo und Julia" in Betracht gezogen.

Daß man für Wien eine Oper von Beethoven zu haben wünschte, geht aus einem Briefe Düport's, des Administrators der k. k. Oper, vom 24. April 1824 hervor, in welchem der Meister gebeten wird, Hand an's Werk zu legen. —

Im Jahr 1825 kam Ludwig Rellstab nach Wien mit dem Gedanken, einen Operntext für Beethoven zu schreiben; er überzeugte sich aber durch den Verkehr mit ihm, daß daraus nichts werden würde, denn „dieser tief gebeugte kranke Geist konnte sich unmöglich noch, wenn nicht zuvor das Wunder der Genesung geschah, zu einer schöpferischen Kraft ermannen, die Jahre lang dauern mußte." Nichts desto weniger empfing Beethoven ein Jahr vor seinem Ende noch eine letzte Anregung zur dramatischen Komposition. Es war der von Grillparzer zu gestaltende Melusinen-Stoff, den man vorher schon einmal in Erwägung gezogen hatte.

Die vielfachen vergeblichen Versuche zur Ermittelung eines dem Meister zusagenden Opernvorwurfs lassen nicht nur dessen große Bedenklichkeit in diesem Punkt erkennen, sondern sprechen auch dafür, daß die musikalisch-dramatische Thätigkeit nicht sein eigentliches Schaffensgebiet war. Genie- und talentbegabte, für die Opernbühne geborene Tonsetzer wissen stets ihre Stoffe zu finden, und wenn sie auch hin und wieder Fehlgriffe in Betreff derselben thun, so lassen sie sich dadurch nicht entmuthigen, immer wieder neue Partituren in Angriff zu nehmen. Dies zeigt uns die Geschichte der Oper. Beethoven's Unschlüssigkeit war, ganz abgesehen davon, daß sein Geist

ihn unaufhaltsam zu anderen schöpferischen Arbeiten drängte, hauptsächlich in einer ascetischen Anschauung von den Aufgaben der Bühne begründet. Sein Standpunkt in dieser Hinsicht wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß seiner Meinung nach Cherubini's „Wasserträger“ und Spontini's „Vestalin“ die besten Opernstoffe enthielten. Eine Handlung, wie die in Mozart's „Figaro's Hochzeit“ erschien ihm „zu leichtfertig“, und für die hohe dramatische Bedeutung des „Don Juan“ hatte er kein rechtes Verständniß. Beide dramatische Vorwürfe gehörten seiner Meinung nach zu den „frivolen Sujets, mit denen er sich niemals befassen werde“, wie er gegen Louis Schlösser äußerte. Nach einer unverbürgten, von Seyfried gemachten Mittheilung hätte Beethoven mit Bezug auf den Don Juan-Stoff sogar einmal geäußert, daß „die heilige Kunst nie zur Folie eines so skandalösen Süjets sich entwürdigen lassen“ sollte. Offenbar bewegte sich seine Vorstellung von der Bestimmung des Theaters in zu engen Grenzen. Den Goethe'schen Satz: „Jedes Kunstwerk muß und wird moralisch wirken; vom Künstler moralische Zwecke verlangen, heißt, ihm sein Handwerk verderben,“ hätte er sicher nur bedingungsweise anerkannt. Indessen — der ideale Sinn, von dem sich Beethoven in künstlerischen Dingen bestimmen ließ, ist hoch zu ehren, und nicht minder der Umstand, daß er sich niemals zu Unternehmungen verleiten ließ, die seinen Überzeugungen zuwiderliefen. Damit wollen wir uns denn bescheiden, und immerdar den Meister preisen, der uns ein so kostbares Werk wie den „Fidelio“ hinterließ.

Es erübrigt noch, die vier Ouvertüren, welche Beethoven zu seiner Oper schrieb, einer Betrachtung zu unterziehen. Der Entstehungszeit nach sind die beiden großen „Leonoren“-Ouvertüren voranzustellen. Zuerst wurde jene komponirt, welche man lange Zeit hindurch irrthümlicherweise als die zweitentstandene ansah. Sie gelangte denn auch bei der ersten Darstellung des „Fidelio“ im November 1805 zur Aufführung. Daß Beethoven von der Totalwirkung dieses großartig konzipirten Musikstückes nicht vollständig befriedigt war, beweist die gleichzeitig mit der Oper im Winter 1805—1806 unternommene Umgestaltung desselben. Die Hauptmotive wurden im Wesentlichen bei-

behalten. Auch der Ideengang in seinen Grundzügen blieb bestehen. Dennoch aber läßt die Vergleichung der ersten mit der zweiten Bearbeitung — diese galt ehedem als die dritte Leonoren-Ouvertüre — sehr wesentliche Unterschiede erkennen. Beide Tonschöpfungen sind zwei einander ähnelnden Schwestern vergleichbar, von denen jede ihre eigenthümliche Schönheit besitzt, doch mit der Einschränkung, daß die spätergeborene eine noch glücklichere Erscheinung in geistiger wie in körperlicher Hinsicht zeigt als die ältere. Wirklich ist die zweite dieser beiden Leonoren-Ouvertüren nicht nur von geläuterterem Inhalt, sondern auch von vollendeterer formeller Durchbildung. Ja, man darf behaupten, daß die künstlerische Wirkung, welche Beethoven mit der ersten Ouvertüre beabsichtigte, erst in deren Nachfolgerin gänzlich erreicht ist. Am Auffallendsten tritt dies im Mittelsatz einschließlich der Durchführung, welche in der zweiten Ouvertüre einfacher und plastischer ist, so wie gegen Schluß des Ganzen hervor. In beiden Beziehungen handelt es sich geradezu um Neugestaltungen. Außerdem hat Beethoven aber auch im Einzelnen noch wichtige Änderungen vorgenommen, wie gleich die Einleitung ersehen läßt. Manche Partien derselben sind erweitert, andere dagegen mehr zusammengezogen. Mancherlei Modifikationen zeigen gleichfalls die rhythmischen Verhältnisse, und, man muß sagen, zum Gewinn für die Sache. Endlich ist auch die Instrumentation zum Theil eine andere geworden.

Beethoven hatte mit beiden Tonschöpfungen dem Theaterpublikum jener Zeit zu viel zugemuthet. Dasselbe war daran gewöhnt, durch leichter faßliche, in knappen Formen gehaltene Musikstücke auf denjenigen Kunstgenuß vorbereitet zu werden, welchen es von der Schaubühne herab empfangen sollte. Dieser Standpunkt hat, wie sich nicht verkennen läßt, seine vollkommene Berechtigung. Nicht die Ouvertüre ist die Hauptsache bei einer Oper, sondern diese selbst. Erwartungsvoll sieht jedes Theaterpublikum dem Moment entgegen, in welchem der Vorhang sich lüften soll. Es hat daher mit verhältnißmäßig wenigen Ausnahmen weder die Neigung, noch gönnt es sich die Muße, sich dem Genusse einer weit und breit ausgeführten, tiefsinnigen Komposition andächtig hinzugeben. In der That kann die Opernouvertüre

auch nur den Zweck haben, das Gemüth des Hörers für die darauf folgende Handlung in angemessener Weise zu stimmen, womit keineswegs gesagt sein soll, daß dafür ein oberflächliches, flüchtig hingeworfenes Machwerk genügend sei. Im Gegentheil, eine Opernouvertüre, welche neben leichter Verständlichkeit auch als Kunstwerk bedeutsam ist, wird immer das Erwünschtere sein und bleiben. Mozart hat als Opernkomponist von Gottes Gnaden beide Forderungen in musterhafter Weise zu vereinigen gewußt.

In der ersten und danach in der zweiten seiner Leonoren-Ouvertüren beabsichtigte Beethoven offenbar, den geistigen Gehalt des Fideliostoffes tondichterisch zu umschreiben. Auf welch' bewunderungswürdige Weise ihm dies gelungen ist, bedarf heute keines Beweises mehr. Indem er sich nun aber in seine Arbeit versenkte, nahm dieselbe unerhört breite Dimensionen an, und wuchs damit weit über den Rahmen der herkömmlichen Opernouvertüre hinaus. Als Resultat ergaben sich dabei hochideale symphonische Tongemälde in einer bis dahin ungekannten Großartigkeit. Dem entsprechend sind die aufgebotenen Instrumentalmittel. Außer vier Hörnern hat Beethoven auch drei Posaunen zur Mitwirkung herangezogen.

Das Hauptthema des Allegro's mit seiner breiten Entwickelung im allmälig anwachsenden Crescendo ist in beiden Ouvertüren den melodischen und harmonischen Tonfolgen nach mit unwesentlichen Modifikationen nahezu übereinstimmend. Die Instrumentirung hingegen zeigt erheblichere Abweichungen. In der ersten Ouvertüre ist das Thema, dessen Fortsetzung an die Geigen übergeht, allein dem Violoncello zuertheilt, in der zweiten wird es durch die Primgeigen in der höheren Oktave verstärkt, wodurch die Melodie bestimmter und eindringlicher hervortritt. Ebenso ist die Gruppirung der begleitenden Instrumente in der zweiten Ouvertüre zum Theil verschieden von derjenigen der ersten. Hier lagern die nacheinander eintretenden Hörner, Fagotte, Klarinetten, Oboen und Flöten in langgehaltenen Tönen über den Streichinstrumenten, deren Bewegungen durch die genannten Bläser zu sehr verdeckt werden; dort setzen die letzteren erst Pianissimo

in der höheren Lage ein, nachdem der Hauptgedanke vollständig vorgetragen und vom Hörer aufgenommen worden ist.

Mit dem Beginn des ersten Fortissimo kehrt das Thema in voller Wucht wieder. Auch dieser Stelle hat Beethoven eine zweckmäßige instrumentale Änderung bei der Umarbeitung angedeihen lassen. Die ursprüngliche Notirung zeigt die Primgeigen im Einklang mit den Bässen und Holzbläsern. In der zweiten Ouvertüre sind die letzteren beibehalten, aber unter unisoner Hinzufügung des vollen Streichquartetts in schüttelnder Achtelbewegung, was eine ungleich schlagendere Wirkung ergiebt.

Vom funfzehnten Takt an nach dem Eintritt des Fortissimo unterscheiden sich beide Partituren. Dieser Abschnitt hat in der zweiten Ouvertüre nicht allein eine wesentliche Kürzung, sondern auch eine theilweise Umgestaltung mit veränderten Vortragszeichen erfahren. Er ist dadurch konzentrirter und zugleich bestimmter im Ausdruck geworden. Letzteres gilt auch vom zweiten Thema, welches erst in der neuen Gestalt durch theilweise Abänderung und vollständige Freilegung zu der beabsichtigten Wirkung gelangt. In gleicher Weise hat die anschließende Periode eine vortheilhafte Vereinfachung gefunden. Die etwas unruhige Begleitung in Achteltriolen ist gänzlich beseitigt, und an die Stelle des Fortissimo mit völlig anderer Instrumentation ein länger anhaltendes, ungemein effektvolles Pianissimo gesetzt.

Es folgt ein in beiden Ouvertüren verschiedenartig gestalteter, doch bis zu einem gewissen Grade mit einander verwandter Zwischensatz, welcher zur Durchführung überleitet. Diese ist in der ersten Ouvertüre aus dem Seitenmotiv so wie aus den Elementen des Hauptthema's aufgebaut, während sie in der zweiten mit Ausnahme eines thematischen Anklanges zwei neue scharf kontrastirende, fünfmal einander ablösende Motive aufweist, von denen das eine furiösen, das andere mild flehenden Charakters ist. Sie sind als Hindeutung auf Pizarro und Leonore zu nehmen.

Beide Durchführungssätze haben in ihrem heftig anstürmenden Ausgange das Eine gemein, mit mächtiger Steigerung unaufhaltsam nach der Stelle vorzudringen, welche einen bedeutungsvollen Höhepunkt

der Ouvertüre bildet. Es ist jener Moment, welcher die Befreiung Florestan's aus der Kerkernacht bezeichnet. Wie in der Oper selbst, so ertönt auch in den Ouvertüren an dieser Stelle wiederholt das rettungverheißende Trompetensignal, welches die Ankunft des Ministers verkündet. Zwischen beide Fanfaren ist jener kleine Zwischensatz eingeschaltet, der in der Oper die durch so unerwartete Wendung erzeugte Gefühlsüberwältigung der Betheiligten auf ergreifende Weise ausdrückt — eine in beiden Fällen durch verschiedenartige Mittel bewerkstelligte große Wirkung. Einmal erscheint das Trompetensignal in der zweiten Ouvertüre durch die veränderte Modulation des Vorhergehenden in der Transposition von Es dur nach B dur; sodann aber sind die beiden letzten Takte desselben von der ursprünglichen Triolenbewegung auf Achtelnoten reduzirt. Was die, beide Fanfaren verbindende Periode betrifft, so hat Beethoven deren erste Lesart nach Maßgabe der entsprechenden Opernstelle in erweiterter Gestalt mit bedeutendem Gewinn für den Ausdruck umgestaltet.

Bis hierher ist das Allegro der ersten Ouvertüre um etwa hundert Takte länger als dasjenige der zweiten. Jetzt aber tritt das umgekehrte Verhältniß ein, denn der noch folgende Theil hat in der letzteren Schöpfung mehr als die doppelte Ausdehnung von dem der ersteren. Der Grund davon liegt in der völlig verschieden disponirten Fortsetzung beider Tonstücke. In dem ersten derselben wiederholt Beethoven zunächst einige Takte der Adagioeinleitung, welche der Florestan-Arie zu Anfang des zweiten Aktes der Oper entnommen sind. Dann folgen zehn Takte im vorhergehenden Tempo. Es ist jene bei der Umarbeitung zu gewaltiger Wirkung gesteigerte Passage des Streichquartettes. Auf diese zehn Takte der ersten Ouvertüre folgt sofort das Schlußpresto, welches mit mehrfachen wesentlichen Abweichungen, gedanklich erweitert, auch in der Umarbeitung das Ende bildet. Der umfängliche Abschnitt, den Beethoven bei dieser Neugestaltung noch zwischen das erwähnte Presto und die Trompetenfanfaren eingefügt hat, erweist sich als modifizirte Repetition des ersten Allegrotheiles nach Art der Sonatenform.

Diese Vervollständigung macht einen Hauptunterschied zwischen den beiden ersten Leonoren-Ouvertüren aus. In der ersten derselben, welche nach erfolgter Markirung der Katastrophe durch die Trompete im Anschluß an die Opernhandlung sogleich dem Ende entgegentreibt, hat Beethoven sich überwiegend von der Idee des Dramatischen leiten lassen, welcher auch der Gesammteindruck des Musikstückes mehr entspricht als die andere Ouvertüre. Für diese ist mehr die Rücksicht auf das musikalisch schöne und formengerechte Gestalten maßgebend gewesen. Sie hat dadurch nicht allein die Vorzüge größerer Abrundung so wie einer schönen Symmetrie der einzelnen Theile, sondern auch eine Abklärung des Gedankengehaltes bis zu vollkommener Plastik erhalten.[1])

„Das Bessere ist des Guten Feind." Hätte Beethoven nur die erste Leonoren-Ouvertüre geschaffen, so würde man ihr die größte Bewunderung zollen, die sie auch als ein hochbedeutsames Denkmal des Beethoven'schen Geistes verdient. Durch die zweite ist sie aber in den Hintergrund gedrängt worden, so daß man sie nur selten hört. Nach den ersten Vorstellungen der Oper im November 1805 wurde sie bei Seite gelegt, und so verflossen 35 Jahre, ehe sie wieder vor dem Publikum erschien. Dies geschah im Leipziger Gewandhauskonzert am 11. Januar 1840 unter Mendelssohn's Leitung. Zwei Jahre später erschien sie im Druck, also erst, nachdem die zweite, bereits 1810 herausgegebene Ouvertüre längst zur Geltung gekommen

---

[1]) In neuerer Zeit ist es üblich geworden, diese Ouvertüre bei der Darstellung des Fidelio als Einleitung zum zweiten Akt, man kann nicht sagen zu gebrauchen, sondern zu mißbrauchen, wodurch die wunderbar schöne Entr'akts-Musik, welche Beethoven für diesen Zweck geschrieben hat, wenn nicht geradezu vernichtet, so doch wenigstens in ihrer Wirkung bedeutend geschwächt wird. In einzelnen Fällen ist es auch unternommen worden, dieses weit ausgeführte Musikstück zwischen die Kerkerscene und das letzte Finale einzuschieben, wodurch die dem Schluß entgegendrängende Handlung in widersinniger Weise unterbrochen und aufgehalten wird. Es ist schlechterdings unbegreiflich, daß solche dem ästhetischen Gefühl schnurstraks zuwiderlaufende Verstöße, in Betracht deren Beethoven sicherlich ein Donnerwetter losgelassen haben würde, von der Kritik geduldet werden. Will man die große Leonoren-Ouvertüre für die Oper verwerthen, wogegen an sich nichts einzuwenden ist, so stelle man sie an die Spitze derselben anstatt der E dur-Ouvertüre. Alles andere aber ist vom Übel.

war, dies besonders auch dadurch, daß sie für die spätere Konzertouvertüre im größeren Stil vorbildlich wurde, wobei zunächst an Mendelssohn's gleichartige Gebilde zu denken ist.

Die Erfahrungen, welche Beethoven mit seinen beiden ersten Ouvertüren zu Fidelio beim Wiener Publikum gemacht hatte, bestimmten ihn, als eine Darstellung des Werkes in der zu Prag Anfangs Mai 1807 eröffneten deutschen Oper beabsichtigt wurde, eine neue Ouvertüre dafür zu komponiren, die noch in demselben Jahr entstand. Sie galt früher als die zuerst für den Fidelio geschriebene, ist aber der Entstehungszeit nach thatsächlich die dritte. Ob sie jemals für den von Beethoven bestimmten Zweck benutzt wurde, ist unbekannt. Fest steht es aber, daß sie erst nach des Meisters Tode, und zwar im Jahr 1833 mit der Werkzahl 138 herauskam.

Bei Abfassung dieser Ouvertüre ist Beethoven augenscheinlich von der Absicht geleitet worden, seiner Oper einen populär gehaltenen Instrumentalsatz von mäßigem Umfang voranzustellen. Hierauf deuten die Motive des „Allegro con brio" und deren Entwickelung, welche einfach und plan ist. Außerdem mag auch der Wunsch mitgewirkt haben, ein leichter ausführbares Musikstück zu liefern, als er in den beiden vorhergegangenen Ouvertüren gegeben hatte. Letzteres wurde nur bedingungsweise erreicht, denn dies sehr durchsichtig und stellenweise filigranartig gearbeitete Werk verlangt eine äußerst subtile, fein ausgefeilte Wiedergabe. Selbst geringfügige Ungenauigkeiten, Intonationsschwankungen und sonstige kleine Mängel der Ausführung wirken hier empfindlicher auf den Hörer und stellen eher die Gesammtwirkung in Frage, als in den beiden großen, zum Fidelio geschriebenen Ouvertüren, in denen es mehr aus dem Vollen geht, und deren äußerst schwunghafter Zug einzelne Unzulänglichkeiten der Darstellung weniger fühlbar macht.

Die dritte Fidelio-Ouvertüre — sie ist ohne Posaunen — erweist sich als ein fein gestaltetes, in seinen Einzelheiten anziehendes Orchesterstück. Von der Größe des Beethoven'schen Geistes ist nicht viel darin zu spüren. Nur die Einleitung, welche, nebenbei gesagt, Takt 22—24 eine bemerkenswerthe Reminiscenz an den Schluß des Marsches der

Egmontmusik enthält, und die inmitten des Allegro's eingefügte herrliche, hier zweimal variirte Melodie aus der Florestanarie heben sich bedeutsamer hervor. Für den Zweck, zu welchem das Werk geschrieben wurde, war dasselbe etwas zu heiter ausgefallen. Sieht man aber von der speziellen Bestimmung desselben ab, so bleibt immer eine graziöse, liebliche Tonschöpfung übrig.

Nach Nottebohm's Angabe beabsichtigte Beethoven diese Ouvertüre bei der zweiten Umarbeitung des Fidelio im Jahr 1814 unter Beibehaltung der Hauptmotive von Grund aus neu zu komponiren. Auch sollte sie von C dur in eine andere Tonart versetzt werden. Der darauf bezügliche Entwurf blieb unausgeführt. Beethoven schrieb statt dessen seine vierte Ouvertüre zur Oper in E dur, die nach Form und Inhalt von ihren drei Vorgängerinnen gänzlich verschieden, und mehr den hergebrachten Forderungen an eine Opernouvertüre entspricht als jene Kompositionen. Bei gedrängter Formgebung ist sie durch ihr feurig belebtes, geistig straffes und dabei leicht eingängliches Wesen ganz geeignet, auf die folgende Handlung vorzubereiten. Ihr Grundzug ist Freudigkeit, welche sich gegen Schluß vom Eintritt des Presto ab in Übereinstimmung mit dem Ausgang des Schauspieles bis zu lautem Jubelklang steigert. Nur die kurze, zum Hauptthema zurückleitende Periode inmitten des Allegro's hat einen abweichenden, Leonoren's Gemüthsbewegungen leise und wie von ferne andeutenden Charakter.

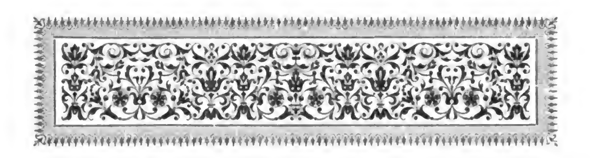
Thematische Anklänge an die Oper selbst, wie die drei ersten Ouvertüren solche enthalten, sind hier vermieden. Wollte man dies als einen Mangel bezeichnen, so würde man fehlgehen. Es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn aus einer Oper einzelne Motive für die dazu gehörende Ouvertüre entlehnt werden, vorausgesetzt, daß dies mit künstlerischem Geschmack geschieht. Aber ein Gebot der Nothwendigkeit kann daraus nicht hergeleitet werden. Beispielsweise sei auf Mozart's Ouvertüre zu „Figaro's Hochzeit", diesem Prototyp einer Lustspielouvertüre, hingewiesen. Sie erfüllt ihre Aufgabe vollkommen, ohne irgendwie an den musikalischen Inhalt der Oper selbst anzuknüpfen.

Zufolge einer Mittheilung Bertolini's[1]) entstand die Skizze zur vierten, für den Fidelio geschriebenen Ouvertüre am 21. oder 22. Mai 1814 unmittelbar nach dem Mittagessen im Gasthaus zum „Römischen Kaiser“, mithin ein oder zwei Tage vor der erneuten Darstellung der Oper. Daß sie für die erste Wiederaufführung derselben noch nicht bereit war und durch eine andere Ouvertüre ersetzt werden mußte, ist bereits erzählt worden. Nach Jahren äußerte Beethoven mit Bezug darauf: „Die Leute klatschten, ich aber stand beschämt; es gehörte nicht zum Ganzen.“

---

[1]) An Thayer.





X.

Die Kunstgenossen.

Von den Berufsgenossen standen Beethoven während seines Wiener Lebens Ferdinand Ries, Emanuel Aloys Förster und Ignaz Schuppanzigh wohl am nächsten. Der beiden ersteren wurde bereits gedacht, und was über Ries, den Schüler Beethoven's, noch zu sagen ist, wird im Laufe der weiteren Darstellung zur Sprache kommen. Schuppanzigh dagegen fordert an dieser Stelle unsere besondere Aufmerksamkeit. Er stand an der Spitze jenes Streichquartetts, welches zuerst die entsprechenden Kompositionen Beethoven's zu Gehör brachte. Anfangs gehörten außer Schuppanzigh dazu: Förster's Schüler Louis Sina (Violine II), Franz Weiß (Viola) und der Cellist Anton Kraft, für welch' letzteren bisweilen sein Sohn Nicolaus eintrat. Mit Ausnahme Anton Kraft's waren die Genannten sammt und sonders junge, halberwachsene Leute. Natürlich kam es ihnen sehr zu Statten, durch Beethoven selbst beim Studium seiner Kammermusikwerke, so weit dieselben damals schon im Manuskript vorhanden waren, über seine Intentionen unterrichtet zu werden. Andererseits erhielt Beet-

hoven von den Spielern, und namentlich von Kraft, dem Vater, manchen praktischen Wink hinsichtlich der instrumentalen Technik, wie schon früher bemerkt wurde. Doch behauptete Beethoven in einzelnen Fällen sein Autorrecht. Als Kraft einmal bezüglich einer Cellopassage äußerte, daß dieselbe „nicht in der Hand liege", erwiederte Beethoven: „muß liegen!"

In ähnlicher Weise wie durch Beethoven, wurden diese strebsamen Künstler auch durch Haydn in den Geist von dessen Kammermusik eingeführt, während sie für die Auffassung der Mozart'schen Quartette von Mosel und Abbé Stadler Fingerzeige erhielten. So erlangte denn dieser artistische Verband im Lauf der Zeit allmälig große Sicherheit im Vortrag der bezüglichen Werke unserer Musikheroen. Als die Künstler sich stark genug fühlten, traten sie mit ihren Leistungen auch vor das größere Publikum, indem sie vom Winter 1804—1805 ab regelmäßige Quartettunterhaltungen veranstalteten. Es waren die ersten öffentlichen Produktionen dieser Art, durch die das Schuppanzigh'sche Quartett tonangebend für alle ähnlichen Unternehmungen wurde. Außer dem Führer desselben und dem alten Kraft waren anfänglich bei diesen Aufführungen an der zweiten Violine Schuppanzigh's Schüler Joseph Mayseder und an der Bratsche ein gewisser Schreiber thätig. Weiterhin traten für diese beiden Sina und Weiß ein. Am Violoncello wechselte Kraft mit Linke ab.

Im Jahr 1808 trat das Schuppanzigh'sche Streichquartett mit veränderter Besetzung bis 1816 oder 17 in die Dienste des Grafen und späteren Fürsten Rasoumowsky. Schuppanzigh erhielt von diesem die Ermächtigung, seine Gefährten nach eigenem Ermessen zu bestimmen. Die Wahl fiel für die Bratsche auf Weiß und für das Violoncello auf Linke. An der zweiten Violine saß für gewöhnlich Rasoumowsky selbst. Als sein Stellvertreter war Mayseder zur Hand. Bei der Auflösung dieses Quartetts bewilligte Rasoumowsky den Betheiligten eine Pension. Während Weiß in Wien verblieb, und Linke sich zu der gräflich Erdödi'schen Familie nach Ungarn begab, wandte Schuppanzigh sich nach Rußland. Wieder in die Heimath zurückgekehrt, erhielt er 1824 eine Anstellung als Mitglied der kaiserl.

Kapelle. Vom Jahr 1828 ab versah er den Dienst des Musikdirektors bei der deutschen Oper.

Schuppanzigh, im Jahr 1776 zu Wien geboren, war der Sohn eines Professors an der dortigen Realschule. Zunächst trieb er die Musik zum Vergnügen mit Bevorzugung des Bratschenspieles. Um 1796 wählte er aber die Tonkunst zum Lebensberuf und ging damit zur Violine über. Seine Fortschritte waren auf diesem Instrument so gute, daß er im folgenden Jahr bereits eigene Morgenkonzerte im Saal des Wiener Augartens veranstalten konnte. Er starb am 2. März 1830.

In seiner Art war dieser Künstler ein bedeutender Geiger, dessen ausgezeichnetes Talent, wie Reichardt in seinen „Vertrauten Briefen" von 1808—1809 bemerkt, sich nirgend bestimmter und vollkommener aussprach, als im Vortrag der Beethoven'schen Kompositionen. Reichardt fügt dem hinzu, daß er „die größten Schwierigkeiten deutlich, wiewohl nicht immer mit vollkommener Reinheit vortrug". Allein einmal beklagte er sich bei Beethoven doch über eine zu schwierige Stelle in einem der späteren Quartette des Meisters, worauf dieser entgegnete: „Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?" Diese lakonische Antwort zeigt, wie beide Männer mit einander verkehrten, zugleich aber auch, welche Superiorität Beethoven in geistiger Beziehung für sich beanspruchte. Er war es, der die Quartette schuf, Schuppanzigh hingegen derjenige, welcher sie den Intentionen des Autors gemäß wiederzugeben hatte. Bemerkenswerth ist dabei, daß Beide sich gegenseitig ganz ungenirt mit „Er" anredeten, was dann wiederum auf ein kordiales Verhältniß schließen läßt. Nichts desto weniger war Schuppanzigh ebensowenig vor den sarkastischen Pfeilen Beethoven's sicher wie andere Personen, die ihn durch ihre äußere Erscheinung oder durch ihr Benehmen dazu animirten, seinen drolligen, und mitunter derben Einfällen den Zügel schießen zu lassen. In diesem Falle gab die ungewöhnlige Korpulenz des braven Geigenmeisters den Anlaß. Er war „ein kleiner beleibter Mann mit einem dicken Bauche." Leicht kann man sich vorstellen, daß sein persönliches Auftreten einen komischen Eindruck machte, wodurch

denn allerhand Witzeleien hervorgerufen wurden. Auch Beethoven konnte dem Anreiz nicht widerstehen, sich daran zu betheiligen. Er widmete dem ihm sonst so werthen Kunstgenossen einen 1801 entstandenen musikalischen Scherz für zwei Singstimmen und vierstimmigen Chor, welcher mit den Worten: „Schuppanzigh ist ein Lump" beginnt, und mag auch sonst noch manches launige Wort über ihn losgelassen haben. Seiner Beleibtheit halber gab Beethoven ihm den Spitznamen „Mylord Fallstaff". Schuppanzigh scheint dergleichen Vertraulichkeiten nicht immer mit Gleichmuth hingenommen zu haben, denn im Jahr 1804 äußerte Beethoven mit Bezug auf den trefflichen Künstler: „er könnte sich freuen, wenn meine Kränkungen ihn magerer machten."

Der „lange und hagere" Bratschist Franz Weiß, geboren 1778 in Schlesien, war ein wohlroutinirter Musiker, der sich auch vielfach als Komponist versuchte, besonders aber durch sein Violaspiel zu Ansehen gelangte. Er starb 25. Januar 1830 in Wien wenige Wochen vor seinem Quartettgenossen Schuppanzigh.

Ein Dezennium früher (28. Aug. 1820) war der ältere Kraft aus dem Leben geschieden. Geb. 30. Dez. 1752 in dem böhmischen Orte Rokitzan, kam er im Jünglingsalter mit der Absicht nach Wien, sich auf der dortigen Universität für den juristischen Beruf vorzubereiten. Seine Leistungen auf dem Violoncello gaben indessen Veranlassung, daß er jene Laufbahn nicht weiter verfolgte, indem er eine Anstellung in der kaiserl. Kapelle fand. Vom Jahr 1778 ab war er dann nacheinander in den Diensten der Fürsten Esterhazy, Graßalkowitz und Lobkowitz. Beethoven nannte ihn scherzweise „die alte Kraft". Sein Sohn Nikolaus, geb. 1778, gest. 1853, bildete sich unter Leitung des Vaters sowie des Cellisten Duport in Berlin zu einem vorzüglichen Künstler seines Instrumentes. Nachdem er (1796) ein Engagement als Kammermusiker beim Fürsten Lobkowitz angenommen hatte, wurde er 1809 Mitglied der kaiserl. Kapelle. Im Jahr 1814 folgte er einem Ruf nach Stuttgart. Dort beschloß er, seit 1834 pensionirt, sein Leben. Joseph Linke endlich, geb. 1783 im schlesischen Städtchen Trachenberg, gest. in Wien 1837, kam 1808 nach der österreichischen Residenz, und

wurde alsbald von Schuppanzigh für die Rasoumowsky'sche Hausmusik gewonnen. Er gehörte derselben bis zu ihrer Auflösung an, begab sich darauf, wie schon gesagt, zur Erdödischen Familie, kehrte aber schließlich nach Wien zurück, um die Stelle des Solo-Violoncellisten beim Theater a. d. Wien zu bekleiden. Beethoven schätzte ihn als Spieler ebenso sehr wie den alten Kraft. Sein Zeitgenosse, der Kapellmeister Adolph Müller, welcher Linke sehr wohl kannte, da Beide an demselben Theater thätig waren, schilderte ihn als einen Mann „von mittlerer Statur, mit etwas gekrümmtem Rücken, welches wohl von der an haltenden Behandlung seines Instrumentes abzuleiten wäre, die ihn in der Folge zu einem Bucklichen degradirte ...... Er sprach wenig — doch weit mehr, wenn er sein Instrument handhabte, welches er — ohne Charlatanerie — in jeder Beziehung bewältigte, denn Linke war nicht nur als korrekter, sondern auch als technischer Meister allenthalben bekannt und geehrt."

Das Verhältniß von Ferd. Ries zu Beethoven war anfänglich dasjenige des Schülers. Doch gestaltete es sich alsbald so gemüthlich und von Seiten Beethoven's so ungemein wohlwollend, wie es eben nicht häufig zwischen Lehrern und Lernenden vorkommen mag. Wesentlich trug jedenfalls ihre Landsmannschaft nebst dem Umstande dazu bei, daß Beethoven das Bedürfniß fühlte, sich für die Freundschaftsbeweise, welche seine Familie vom alten Ries empfangen hatte, erkenntlich zu zeigen. Er sorgte mit väterlicher Theilnahme für den Kunstjünger, und wendete ihm außerdem wiederholt pekuniäre Unterstützungen zu, wenn er merkte, daß seine Kasse sich im Zustande der Ebbe befand. Als Beleg dafür mag hier der Auszug eines Briefes eingeschaltet werden, den Beethoven im Jahr 1802 an seinen Zögling richtete. Er lautet:

„— — — Hier der Brief an Gr. Browne; es steht darin daß er Ihnen die 50 # voransgeben muß, weil Sie sich equipiren müssen. Das ist eine Nothwendigkeit, die ihn nicht beleidigen kann; denn, nachdem das geschehen, sollen Sie künftige Woche schon am Montag mit ihm nach Baden gehen. Vorwürfe muß ich Ihnen denn doch machen, daß Sie sich nicht schon lange an mich gewendet; bin ich nicht Ihr wahrer Freund? Warum verbergen Sie mir Ihre Noth?

Keiner meiner Freunde darf darben, so lange ich etwas hab', ich hätte Ihnen schon eine kleine Summe geschickt, wenn ich nicht auf Browne hoffte; geschieht das nicht, so wenden Sie sich gleich an ihren Freund

Beethoven." —

Ferd. Ries, geb. 30. November 1784 in Bonn, gest. 13. Januar 1838 zu Frankfurt a. M., fand sich gegen Ende seines 17. Lebensjahres in Wien ein, nachdem er schon mit 5 Jahren für den Künstlerberuf durch seinen Vater, Franz Ries, und Bernhard Romberg vorbereitet, und unmittelbar vor seiner Reise zu Beethoven von Peter Winter in München einige Zeit hindurch unterrichtet worden war. Gern hätte Ries unter Beethoven's Leitung Kompositionsstudien gemacht. Dazu kam es aber nicht. Auf Beethoven's Empfehlung übernahm Albrechtsberger seine theoretische Ausbildung. Da aber Ries demselben einen Dukaten für die Stunde bezahlen mußte, und seine Mittel dafür nicht ausreichten, so erhielt er im Ganzen von ihm nur 28 Lektionen, nach deren Ablauf er sich unter Zuhilfenahme von theoretischen Schriften auf das autodidaktische Studium angewiesen sah.

Mit um so größerem Eifer nahm sich dagegen Beethoven seiner im Klavierspiel an, wie man sicher annehmen darf, ohne eine pekuniäre Entschädigung dafür zu beanspruchen. Ries suchte die ihm erwiesene Gunst dadurch auszugleichen, daß er dem Meister Abschriften seiner Werke besorgte, oder bei den im Stich begriffenen Kompositionen desselben behilflich und auch sonst gefällig war, wie und wo es in seinem Vermögen stand. Über den von Beethoven empfangenen Unterricht heißt es in Ries' Notizen:

„Wenn Beethoven mir Lection gab, war er, ich möchte sagen, gegen seine Natur, auffallend geduldig. Ich mußte dieses, sowie sein nur selten unterbrochenes freundschaftliches Benehmen gegen mich größtentheils seiner Anhänglichkeit und Liebe für meinen Vater zuschreiben. So ließ er mich manchmal eine Sache zehnmal, ja noch öfter wiederholen. In den Variationen in F dur, der Fürstin Odescalchi gewidmet (opus 34), habe ich die letzten Adagio-Variationen siebenzehnmal fast ganz wiederholen müssen; er war mit dem Ausdrucke in der kleinen Cadenz immer noch nicht zufrieden, obschon ich glaubte, sie eben so gut zu spielen, wie er. Ich erhielt an diesem Tage beinahe zwei volle Stunden Unterricht. Wenn ich in einer Passage etwas verfehlte, oder Noten und Sprünge, die er öfter recht herausgehoben haben wollte, falsch anschlug, sagte er selten

etwas; allein wenn ich am Ausdrucke, an Crescendo's u. s. w. oder am Charakter des Stückes etwas mangeln ließ, wurde er aufgebracht, weil, wie er sagte, das Erstere Zufall, das andere Mangel an Kenntniß, an Gefühl, oder an Achtsamkeit sei. Ersteres geschah auch ihm gar häufig, sogar wenn er öffentlich spielte."

Die Gräfin Gallenberg, geb. Guicciardi, erzählte Otto Jahn[1]), Beethoven sei als Lehrer „unendlich streng" gewesen, bis in den geringsten Kleinigkeiten der richtige Vortrag erreicht war; er hielt auf leichtes Spiel. — „Er war leicht heftig, warf die Noten hin, zerriß sie. Er unterrichtete so auch die Gräfin Odescalchi, die Baronin Erdmann; man ging zu ihm oder er kam." — Nach Czerny's Aussage soll Ries „sehr fertig, rein, aber kalt" gespielt haben. Der Berichterstatter der Allgem. Mus.-Ztg. betonte dagegen den „ausdrucksvollen Vortrag" des Künstlers. Jedenfalls führte er die Kompositionen Beethoven's, welche er unter dessen Augen einstudirt hatte, im Geist ihres Schöpfers aus, und so durfte er sicher als Autorität für die Wiedergabe dieser Werke gelten. Wie zufrieden Beethoven mit seiner Vortragsweise war, geht daraus hervor, daß er ihm die Ausführung seines dritten Klavierkonzertes übertrug. Ries erzählt darüber:

„Beethoven hatte mir sein schönes Concert in C moll (op. 37) noch als Manuscript gegeben, um damit zum ersten Male, (es war im Jahr 1804) öffentlich als sein Schüler aufzutreten; auch bin ich der Einzige, der zu Beethoven's Lebzeiten je als solcher auftrat. — — Beethoven selbst dirigirte und drehte nur um und vielleicht wurde nie ein Concert schöner begleitet. Wir hielten zwei große Proben. Ich hatte Beethoven gebeten, mir eine Cadenz zu componiren, welches er abschlug und mich anwies, selbst eine zu machen, er wolle sie corrigiren. Beethoven war mit meiner Composition sehr zufrieden und änderte wenig; nur war eine äußerst brillante und sehr schwierige Passage darin, die ihm zwar gefiel, zugleich aber zu gewagt schien, weshalb er mir auftrug, eine andere zu setzen. Acht Tage vor der Aufführung wollte er die Cadenz wieder hören. Ich spielte sie und verfehlte die Passage; er hieß mich noch einmal, und zwar etwas unwillig, sie ändern. Ich that es, allein die neue befriedigte mich nicht; ich studirte also die andere auch tüchtig, ohne ihrer jedoch ganz sicher werden zu können. — Bei der Cadenz im öffentlichen Concerte setzte sich Beethoven ruhig hin. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, die leichtere zu wählen; als ich nun die schwerere keck anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle; sie gelang indessen ganz und Beethoven war so erfreut,

---

[1]) Thayer II, 172.

daß er laut: bravo! schrie. Dies electrisirte das ganze Publikum und gab mir gleich eine Stellung unter den Künstlern. Nachher, als er mir seine Zufriedenheit darüber äußerte, sagte er zugleich: Eigensinnig sind Sie aber doch! — Hätten Sie die Passage verfehlt, so würde ich Ihnen nie eine Lection mehr gegeben haben."

Im Oktober des folgenden Jahres mußte Ries in die Heimath zurückkehren, um sich als Militärpflichtiger bei der französischen Armee zu stellen, welche bekanntlich zu jener Zeit ihre Gewaltherrschaft in den Rheinlanden ausübte, und von den Söhnen deutscher Bürger Kriegsdienste verlangte. Er war indessen so glücklich, von der in Coblenz stationirten Konskriptions-Kommission als unbrauchbar erklärt zu werden, weil eines seiner Augen durch die in der Jugend erlittene Pockenkrankheit das Sehvermögen eingebüßt hatte. Ries versuchte nun sein Glück in Paris, machte dort aber nur trübe Erfahrungen, und wandte sich im August 1808 wieder nach Wien.

Beethoven hatte inzwischen sein G dur-Konzert (op. 58) geschrieben, und wünschte, daß Ries es in einer auf den 28. Dezember 1808 anberaumten Akademie für den Wittwen- und Waisenfond vortragen sollte, nachdem Beethoven selbst es schon sechs Tage vorher in einem eigenen Konzerte im Theater a. d. Wien „zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempi's" gespielt hatte, wie Reichhardt berichtet. Durch Ries erfahren wir darüber Folgendes:

„Beethoven kam eines Tages zu mir, brachte sein viertes Concert in G dur gleich unter dem Arme mit und sagte! 'Nächsten Sonnabend müssen Sie dieses im Kärnthner-Thor-Theater [1] spielen.' Es blieben nur fünf Tage zum Einüben. Zum Unglück bemerkte ich ihm, daß diese Zeit zu kurz sei, um es schön spielen zu lernen; er möchte mir lieber erlauben, das C moll-Concert vorzutragen. Darüber wurde Beethoven aufgebracht, drehte sich um und ging gleich zum jungen Stein, den er sonst wenig leiden konnte. Dieser war auch Clavierspieler und zwar ein älterer, als ich. Stein war klug genug, den Vorschlag gleich anzunehmen. Da er aber auch mit dem Concerte nicht fertig werden konnte, so kam er den Tag vor der Aufführung zu Beethoven und begehrte, wie ich es gethan hatte, das andere aus C moll zu spielen. Beethoven mußte wohl nachgeben und willigte also ein. Allein lag nun die Schuld am Theater, am Orchester oder am Spieler selbst, genug, es machte keine Wirkung.

---

[1]) Nicht im Kärthnerthor-Theater, sondern im Burgtheater fand dies Konzert statt, wie von Thayer festgestellt worden ist.

Beethoven war sehr ärgerlich, besonders, da man ihn von mehreren Seiten fragte: 'Warum ließen Sie es nicht von Ries spielen, da dieser doch so viel Effekt damit hervorgebracht hat?' Es machten mir diese Äußerungen die höchste Freude. Später sagte mir Beethoven: 'Ich glaubte, Sie wollten das G dur-Concert nicht gern spielen.'"

Es ist klar, daß Beethoven die Leistungsfähigkeit seines Schülers, so wie auch diejenige Stein's überschätzt hatte, indem er die Forderung stellte, sein neues Klavierkonzert in so kurzer Zeit einzuüben.

Im Sommer 1809 begab sich Ries auf eine ausgedehntere Kunstreise, die ihn über Hamburg durch Dänemark und Schweden nach Rußland führte. In Petersburg traf er den Violoncellvirtuosen Bernhard Romberg, mit dem gemeinschaftliche Konzerttouren in's Innere von Rußland unternommen wurden. Die Künstler wollten auch nach Moskau gehen, allein der Feldzug vom Jahr 1812, welchem durch die Moskauer Katastrophe ein „Ende mit Schrecken" bereitet wurde, durchkreuzte diese Absicht. Ries beschloß nun, nach London zu reisen. Auf dem Wege dahin blieb er aber wiederum einige Zeit in Stockholm, so daß er erst im März 1813 die Hauptstadt England's betrat, in welcher er bald zu einer glänzenden Stellung gelangte. Er verließ sie 11 Jahre später, um in die Heimath zurückzukehren. Welche Freundschaftsdienste er Beethoven während seines Aufenthaltes in England erwies, werden wir später erfahren.

Obschon Beethoven von seinen Schülern ausdrücklich als solche nur Ries und den Erzherzog Rudolph anerkannte, so darf man doch mit Recht zu denselben auch Carl Czerny [1]) rechnen, dessen Vater, von Geburt ein Böhme, 1785 nach Wien gekommen war, um sich dort eine Existenz als Klavierlehrer zu gründen. Der zunächst von seinem Vater unterrichtete Knabe entwickelte sich so schnell, daß er, neun Jahre alt, schon öffentlich im Leopoldstädtischen Theater mit Mozart's C moll-Konzert auftreten konnte. Bald darauf wurde er durch den Geiger Krumpholz zu Beethoven gebracht, der seine Leistungen wohlwollend beurtheilte, und sich bereit erklärte, die weitere Leitung im Klavierspiel zu übernehmen. Der Unterricht begann mit Zuhilfe-

---

[1]) Geb. 21. Febr. 1791 in Wien, gest. daselbst 15. Juli 1857.

nahme der Klavierschule von Ph. Emanuel Bach. Weiterhin wurde Czerny von Beethoven in dessen Klaviermusik eingeführt, wobei es sich, wie bei der Unterweisung Ries', vorzugsweise um Auffassung und Vortrag handelte. In der Kompositionslehre wurde Czerny der Schüler seines Vaters, welcher dabei auf Beethoven's Rath die damals gangbaren theoretischen Werke zu Grunde legte. Günstig war für die Kunstbildung des Knaben sonst noch der Umstand, daß namentlich während der Jahre „1798 bis 1804" das elterliche Haus ein Sammelplatz der Wiener Künstler war.

Nachdem Czerny zu einer angesehenen künstlerischen Stellung emporgestiegen war, gewannen seine Beziehungen zu Beethoven einen mehr freundschaftlichen Charakter. Wie bereitwillig er sich aber auch ferner der Autorität des Meisters unterordnete, erhellt aus einem Vorgange, bei welchem Czerny sich den begründeten Tadel desselben zuzog. Czerny hatte es übernommen, in dem von Schuppanzigh vor seiner Abreise nach Rußland (Herbst 1816) veranstalteten Abschiedskonzerte die Klavierpartie des Beethoven'schen Quintetts (op. 16) auszuführen. Dabei erlaubte er sich seiner eigenen Mittheilung zufolge „im jugendlichen Leichtsinn manche Änderungen — Erschwerung der Passagen, Benützung der höheren Oktave u. s. w. — Beethoven, so berichtet er weiter, warf es mir mit Recht in Gegenwart des Schuppanzigh, Linke und der andern Begleitenden mit Strenge vor." Beethoven, den es hinterher gereute, ihm vor Zeugen unverhohlen seine Meinung gesagt zu haben, richtete am folgenden Tage nachstehende Zeilen an Czerny:

„Lieber Czerny!

Heute kann ich Sie nicht sehen, morgen werde ich selbst zu Ihnen kommen, um mit Ihnen zu sprechen. Ich platzte gestern so heraus, es war mir sehr leid, als es geschehen war, allein das müssen Sie einem Autor verzeihen, der sein Werk lieber gehört hätte, gerade, wie es geschrieben, so schön Sie auch übrigens spielten. — Ich werde das aber schon bei der Violoncell-Sonate laut wieder gut machen.

Seien Sie überzeugt, daß ich als Künstler das größte Wohlwollen für Sie hege, und mich bemühen werde, Ihnen immer zu bezeugen.

Ihr

wahrer Freund

Beethoven."

Auch Joh. Nepomuk Hummel,[1]) stand in einem näheren freundlichen Verhältniß zu Beethoven. Hummel's Vater übernahm 1786, nachdem er schon Musikmeister am Wartenberger Militärstift gewesen, das Kapellmeisteramt am Theater a. d. Wien. Zwei Jahre später begab er sich mit seinem Sohn, der inzwischen Mozart's Schüler gewesen war, auf eine Konzertreise nach Dänemark und England. Im Jahr 1795 nach Wien zurückgekehrt, wurde der junge Hummel Albrechtsberger's und Salieri's Schüler in der Komposition. Während dieser Zeit machte er die Bekanntschaft Beethoven's. 1804 übernahm Hummel an Stelle Haydn's beim Fürsten Esterhazy in Eisenstadt das Kapellmeisteramt, welches er bis 1811 bekleidete. Dorthin ging Beethoven im Herbst 1807 zur Aufführung seiner C dur-Messe, und bei dieser Gelegenheit kam es zu einer Spannung zwischen beiden Männern, über deren Veranlassung Schindler berichtet:

„Es war Sitte an diesem Hofe, daß nach beendigtem Gottesdienst die heimischen wie fremden musikalischen Notabilitäten sich in den Gemächern des Fürsten zu versammeln pflegten, um mit ihm über die aufgeführten Werke zu conversiren. Beim Eintritte Beethoven's wendete sich der Fürst mit der Frage an ihn: 'Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?' Der Eindruck dieser sonderbaren Frage, der wahrscheinlich mehrere kritische Anmerkungen nachgefolgt sind, war auf unsern Condichter ein um so empfindlicherer, als dieser den zur Seite des Fürsten stehenden Kapellmeister (Hummel) lachen sah. Dies auf sich beziehend, vermochte nichts mehr ihn an einem Orte zu halten, wo man seine Leistung so verkannt und er überdies noch eine Schadenfreude an seinem Kunstbruder wahrnehmen zu müssen geglaubt. Noch am selben Tage verließ er Eisenstadt."

Schindler hat diesem Begebniß eine allzugroße Tragweite beigemessen, und auch eine unrichtige Angabe daran geknüpft, indem er behauptet, daß von demselben ab „das Zerfallen mit Hummel" datire, sowie, daß erst in den letzten Lebenstagen Beethoven's durch Hummel's Erscheinen am Krankenbette (des Meisters) die zwischen beiden Künstlern gelagerte Wolke plötzlich „auseinandergestoben" sei. Thatsache ist, daß Hummel schon im Jahr 1813 wieder auf gutem Fuße mit Beethoven stand, da er bei den beiden ersten Aufführungen von dessen

[1]) Geb. 14. Nov. 1778 zu Preßburg, gest. 17. Okt. 1837 in Weimar.

„Wellington's Sieg" (8. und 12. Dezember 1813) an der großen Trommel mitwirkte. Als das Werk zum dritten Mal (2. Januar 1814) gegeben wurde, vertrat Hummel den Kapellmeister Salieri, welcher bei den vorhergehenden Produktionen der Komposition den „Trommeln und Kanonaden" den Takt angegeben hatte. Am 27. Februar desselben Jahres fand eine vierte Aufführung dieser Schlachtmusik statt. Beethoven wünschte, daß Hummel wiederum bei derselben mitwirken sollte, und richtete deshalb folgende Zeilen an ihn:

„Allerliebster Hummel! Ich bitte, dirigire auch diesmal die Trommelfelle und Kanonaden mit deinem trefflichen Kapellmeister- und Feldzeugherrns-Stab — thu es, ich bitte dich, falls ich dich einmal kanoniren soll, stehe ich dir mit Leib und Seel zu Diensten.
Dein Freund
Beethoven."

Im Jahr 1816 verließ Hummel Wien, wo er seit 1811 privatisirt hatte, um einem Ruf als Hofkapellmeister nach Stuttgart zu folgen. Von hier ging er 1820 in gleicher Eigenschaft nach Weimar. Er sah Beethoven noch einmal wieder, aber erst nahe vor dessen Ende. Auf die Nachricht von des Meisters hoffnungslosem Zustande war Hummel mit seiner Gattin, einer Schwester des Tenoristen Röckel, nach Wien aufgebrochen, und am 7. März (1827) daselbst eingetroffen. An Moscheles schrieb Schindler den 14. März:

„Das Wiedersehen dieser Beiden am vorigen Donnerstag war wirklich ein rührender Anblick. Ich machte Hummel früher aufmerksam, er solle sich über seinen Anblick fassen. Nichtsdestoweniger war er davon so überrascht, daß er sich alles Kampfes ungeachtet nicht enthalten konnte in Thränen auszubrechen."

Hummel verweilte in Wien, bis Beethoven ausgerungen, und betheiligte sich auch an den Bestattungsfeierlichkeiten des Meisters.

Unter den Wiener Berufsgenossen, mit denen Beethoven in näherer Beziehung stand, ist zunächst Ignaz Ritter v. Seyfried[1]) zu nennen, der sich durch die im Jahr 1832 veranstaltete Herausgabe von Beethoven's „Studien im Generalbaß" u. s. w. bekanntlich kein ehrenvolles Denkmal gesetzt hat. Während seiner langjährigen Stellung als Kapellmeister beim Theater a. d. Wien wurde er mit Beethoven genauer bekannt als andere

[1]) Geb. 15. Aug. 1776 zu Wien, gest. 27. August 1841 ebendaselbst.

Wiener Musiker, denn in diesem Theater kam der Fidelio zur Aufführung, den Seyfried einzustudiren, und, wenn Beethoven nicht selbst die Leitung seiner Oper übernahm, auch zu dirigiren hatte. Dadurch allein schon ergaben sich öftere Berührungspunkte mit Beethoven. Dieser scheint aber zeitweilig auch gern in Seyfried's Gesellschaft gewesen zu sein. Seyfried erzählt darüber:[1])

„Als er (Beethoven) den Fidelio, das Oratorium: Christus am Oelberge, die Symphonien in Es, C moll und F., die Pianoforte-Concerte in C moll und G dur, das Violinconcert in D componirte, wohnten wir beide in einem und demselben Hause,[2]) besuchten fast täglich, da wir eine Garçon-Wirthschaft trieben, selbander das nämliche Speisehaus, und verplauderten zusammen manch unvergeßliches Stündchen in collegialischer Traulichkeit, ... Von den oben angeführten, in der gesammten Musikwelt als Meisterwerke anerkannten Schöpfungen ließ er mich jedes vollendete Tonstück sogleich am Piano hören und verlangte mir, ohne mir lange Zeit zum Besinnen zu gönnen, auch unverzüglich mein Urtheil ab; solches durfte ich freysinnig, unumwunden geben, ohne befürchten zu müssen, einen ihm wildfremden, gar nicht innewohnenden After-Künstlerstolz damit zu verletzen.'

Nach Seyfried's Versicherung wurde sein Verhältniß zu Beethoven „nie irgend gelockert; nie durch einen selbst noch so geringfügigen Zwist gestört. Nicht als ob wir beide, stets und immerdar eines und desselben Sinnes gewesen wären, oder hätten sein können; vielmehr sprach sich jeder frei und unverholen aus, wie er's eben aus geprüfter Überzeugung fühlte, und als wahr erfand, fern von allem sträflichen, egoistischen Eigendünkel, diese seine differirenden Ansichten und Glaubensmeinungen dem Gegenpart als infallibel aufdringen zu wollen."

Zwei andere Wiener Musiker, von Geburt Böhmen, welche zum Freundeskreise Beethoven's gehörten, waren der schon wiederholt erwähnte Geiger Wenzel Krumpholz, und der Klavierspieler Joh. Emanuel Dolezalek.

Krumpholz, geb. 1750, gest. 2. Mai 1817 in Wien, wurde 1795 im kaiserl. Hofopernorchester bei der zweiten Violine angestellt, und verkehrte seit 1797 viel in der Czerny'schen Familie, zu der er nahe freundschaftliche Beziehungen unterhielt. Daß er eine Zeitlang Beethoven's Violinlehrer war, ist bereits früher mitgetheilt worden. In der neuen

---

[1]) In der Musikzeitung „Cäcilia".

[2]) Nach Thayer's Meinung ist diese Angabe nicht ganz korrekt.

Wiener Musikzeitung vom Jahr 1857 heißt es über ihn, er sei ein höchst gefühlvoller Kunstenthusiast und einer der ersten gewesen, welche Beethoven's Größe ahnten und erkannten. Er habe auch an dem Meister mit einer Beharrlichkeit und Aufopferung gehangen, daß dieser ihn, obschon er ihn immer nur seinen Narren genannt, als intimsten Hausfreund aufgenommen, und ihm das größte Vertrauen geschenkt habe.

Übereinstimmend hiermit berichtet Czerny, Krumpholz sei ein Enthusiast für Beethoven gewesen, und habe dessen Evangelium gepredigt. Weil er aber von Beethoven mißhandelt worden sei, habe er den Verkehr mit demselben schließlich aufgegeben. Auf welche Art Beethoven Krumpholz „mißhandelt" hatte, erfahren wir nicht, indessen ist nach Analogie anderer Fälle anzunehmen, daß er sich derbe Späße erlaubte, die nicht böse gemeint waren, doch aber dem Freunde lästig wurden. Trotz der von diesem beobachteten Zurückhaltung beharrte Beethoven gegen ihn in seiner freundschaftlichen Gesinnung, und als Krumpholz am 2. Mai 1817 plötzlich starb, schrieb er Tags darauf den „Gesang der Mönche" aus Schiller's Wilhelm Tell für 3 Männerstimmen „zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod unseres Krumpholz."

Durch diesen Künstler wurde dessen Landsmann Dolezalek, geb. gegen 1785 in Chotieborz bei Deutsch Brod, mit Beethoven bekannt gemacht, der in demselben den Musiker ebensosehr schätzte wie den Menschen. Dolezalek, welcher seinerseits Beethoven die wärmste Verehrung entgegenbrachte, war ein vorzüglicher Klavierlehrer. Als Komponist machte er sich durch die Herausgabe von Tänzen, sowie durch die Bearbeitung böhmischer Nationallieder bekannt. Bezeichnend für die Vertraulichkeit, mit der Beethoven ihn behandelte, ist folgende Anekdote. Dolezalek fragte ihn bezüglich einer Stelle in der D moll-Sonate (op. 31), „ob denn das gut sei?", worauf Beethoven erwiederte: „Freilich ist das gut, aber du bist ein Landsmann von Krumpholz, in deinen harten böhmischen Kopf geht das nicht hinein."

Vorstehend ist derjenigen Wiener Musiker gedacht worden, die Beethoven aufrichtig ergeben waren. Kam es auch mit einzelnen der-

selben gelegentlich zu Reibungen, so waren doch im Ganzen genommen die Beziehungen für beide Theile erfreuliche. Es gab aber auch Musiker in Wien, die nichts von Beethoven wissen wollten, und sich sogar feindselig gegen ihn verhielten. Nach Dolezaleks Beobachtungen waren namentlich „die dortigen Komponisten damals gegen Beethoven, den sie nicht verstanden und der ein böses Maul hatte." Diese letzteren Worte sind wohl nur im bedingten Sinne zu nehmen, denn zu den angeseheneren Tonsetzern Wien's, wie Eybler, Anton Wranitzky, Wanhal, Salieri, Weigl und Schenk scheint Beethoven stets in gutem Einvernehmen gestanden zu haben, wenn er mit ihnen auch keinen intimeren Umgang pflog. Dem Kapellmeister Salieri zwar traute er nicht so ganz. Unterm 7. Januar 1809 schrieb er über ihn nach Leipzig an Härtel:

> „Das Wittwen-Konzert hatte den abscheulichen Streich gemacht, aus Haß gegen mich, worunter Herr Salieri der erste, daß es jeden Musiker, der bey mir spielte und in ihrer Gesellschaft war, bedrohte auszustoßen." [1])

Indessen dürfte der in Betreff Salieri's hier ausgesprochene, vielleicht ganz ungerechtfertigte Verdacht aus einer momentanen Gereiztheit Beethoven's hervorgegangen sein, denn bei den beiden ersten Aufführungen von „Wellington's Sieg" am 8. und 12. Dezember 1813 hatte Salieri es übernommen, den „Trommeln und Kanonaden" den Takt zu geben. Dies würde sicherlich nicht geschehen sein, wenn er mit Beethoven nicht gut stand.

Zu Beethoven's versteckten und offenen Widersachern gehörte wohl hauptsächlich nur jene Sippschaft der „kleinen Geister", welche neben ihm nicht zur Geltung kommen konnte, und aus Verdruß darüber Kabalen gegen ihn schmiedete, um ihm womöglich die Existenz zu verleiden. Wenigstens war es in den ersten Jahren von Beethoven's Leben in Wien so. Schindler sagt darüber:

> „Es wird wohl Niemand erwarten, daß ein so rasch sich emporhebender Künstler, wie unser Beethoven, obgleich fast ausschließlich sich

---

[1]) Bezieht sich auf das Konzert, welches Beethoven am 22. Dezember 1808 zu seinem Vortheil gab.

in den Cirkeln der hohen Aristokratie bewegend und von dieser in seltener Weise getragen, seitens seiner Kunstgenossen ohne Anfechtung bleiben sollte; im Gegentheil darf der Leser gefaßt sein, gerade in Anbetracht der strahlenden Eigenschaften und Beweise von Genie bei unserm Helden, im Contrast zu dessen schwerem Bündel socialer Sonderbarkeiten, wohl auch Schroffheiten, ein ganzes Heer von Gegnern wider ihn zu Felde ziehen zu sehen. Über alles war es sein Äußeres, seine im Umgange mit Kunstgenossen zu wenig bemeisterte Reizbarkeit und Rückhaltlosigkeit im Urtheil, was Neid und Scheelsucht nicht für natürliche Begleiter des Genies wollten gelten lassen. Der zu geringe Grad von Nachsicht für die mancherlei Bizarrerien und Gebrechen der höheren Gesellschaft, andern Theils wieder seine zu hohen Anforderungen bei Kunstgenossen hinsichts mehrseitiger Bildung, sogar sein Bonner Dialect; dies zusammen lieferte den Gegnern Stoff im Überfluß, mit üblen Nachreden und wohl auch Verläumdungen Rache an ihm zu nehmen."

Hätte Beethoven nicht bald nach seiner Niederlassung in Wien hochstehende, einflußreiche Gönner und Verehrer gefunden, so würde es ihm als Fremdling wohl schwer und vielleicht sogar unmöglich geworden sein, dort festen Fuß zu fassen. Sah sich doch ein Berichterstatter der Leipziger Allgem. Mus.-Ztg vom Jahr 1800 veranlaßt, in seinem Referat zu bemerken: „Sollte es ihm (dem fremden Künstler) einfallen, hier bleiben zu wollen, so ist das ganze corpus musicum sein Feind." Einer dieser Feinde war der Komponist Kozeluch. Nach einer Erzählung Dolezalek's spielte Beethoven dem eben erwähnten Tonsetzer sein C moll-Trio (op. 1, Nr. 3) vor, worauf dieser, entweder aus Bornirtheit oder Ingrimm über das schöne Werk nichts Besseres zu thun wußte, als dasselbe dem Meister vor die Füße zu werfen. Auch Gyrowetz, einer jener betriebsamen Vielschreiber des damaligen Wien, die mit handwerklichem Geschick nach der Elle drauf los komponirten, war Beethoven nicht gerade freundlich gesinnt. Als ihm Dolezalek mittheilte, er habe sich die drei Streichquartette op. 59 gekauft, erwiederte Gyrowetz: „Schade um das Geld."

Beethoven kannte seine Feinde, und war sich auch sehr wohl bewußt, daß er sich manche derselben durch sein unkluges Benehmen zugezogen hatte. Gegen Tomaschek äußerte er bei dessen Anwesenheit in Wien (1814):

„Ich war sonst in meinen Urtheilen vorlaut, und machte mir dadurch Feinde — jetzt urtheile ich über Niemanden, und zwar aus

dem Grunde, weil ich Niemanden schaden will, und endlich denke ich mir: ist es etwas ordentliches, so wird es sich trotz alles Anfeindens und Neides aufrecht erhalten; ist es nichts solides, nichts festes, so fällt es ohnedies zusammen, man mag es stützen, wie man will."

Was aber auch Beethoven gethan haben mag, um sich die Gegnerschaft gewisser Wiener Musiker zuzuziehen, — er war in der glücklichen Lage, die Machinationen und Klätschereien seiner mißvergnügten und eifersüchtigen Berufsgenossen ertragen zu können. Sie vermochten ebensowenig seine Bedeutung als Tondichter zu schmälern, wie die Anfangs über seine Werke in der Leipziger Musikzeitung erschienenen Kritiken. Hatte er doch, ganz abgesehen von seinen Wiener Verehrern, die Genugthuung, daß die Verleger sich lebhaft um seine Kompositionen bemühten, und je höher sein Stern stieg, desto mehr überstrahlte das Licht desselben jene Dunkelmänner, die ihm zu schaden suchten, bis sie endlich vollständig verstummten.

Unter den auswärtigen Kunstgenossen, die Beethoven schon kannte, ist zunächst das Romberg'sche Künstlerpaar zu erwähnen. Andreas Romberg, geb. 27. April 1767 in Vechte bei Münster, gest. 10. Nov. 1821 in Gotha, war Violinist, sein Vetter Bernhard, geb. 11. Nov. 1767 in Dinklage, gest. 13. Aug. 1841 in Hamburg, dagegen der seiner Zeit berühmte Violoncellist. Beide wurden, nachdem sie schon in jungen Jahren miteinander eine erfolgreiche Kunstreise nach Holland und Frankreich unternommen hatten, Mitte Dezember 1790 mit einem Gehalt von 600 Gulden für die kurfürstliche Kapelle in Bonn gewonnen, der sie bis Ostern 1794 angehörten. Während dieses Zeitraums machten sie gemeinschaftlich mit Beethoven die lustige Fahrt nach Mergentheim, und von da ab datirt wohl die nähere Beziehung desselben zu ihnen.

Als die kurfürstliche Hofmusik aus Anlaß der bedrohlichen politischen Konstellation eine wesentliche Einschränkung erfuhr, verließen die Rombergs Bonn, um ein Engagement am Schröder'schen Theater in Hamburg anzunehmen. Drei Jahre später (1797) begaben sie sich auf eine Kunstreise nach Italien. Bei ihrer in demselben Jahr erfolgten Rückkehr von dort besuchten sie Wien, traten zu Beethoven in erneute

Beziehung, und gaben ein Konzert, in welchem der Meister aus Gefälligkeit mitwirkte. Ein nahes freundschaftliches Verhältniß zwischen ihnen und Beethoven hat schwerlich jemals bestanden. Wäre es der Fall gewesen, so würde Bernhard Romberg sich später nicht als leidenschaftlicher Gegner der Tonmuse Beethoven's gezeigt haben. Der russische Musikschriftsteller Lenz berichtet in seinem, Beethoven gewidmeten Werk darüber:

„Als zu Anfang des Jahres 1812 im musikalischen Zirkel des Feldmarschalls Grafen Soltikoff in Moskau der (zweite) Satz (des F dur-Quartetts op. 59) zum ersten Mal versucht wurde, ergriff Bernhard Romberg, der größte Violoncellist seiner Zeit, die von ihm gespielte Baßstimme und trat sie, als eine unwürdige Mystification, mit Füßen."

Freilich hatten die Wenigsten für dieses Quartett zu jener Zeit schon ein Verständniß. Als Schuppanzigh dasselbe zuerst spielte, „lachten die Musiker, wie Czerny erzählt, und sprachen die Überzeugung aus, daß Beethoven sich einen Spaß habe machen wollen und daß es gar nicht das versprochene Quartett sei." Dies beweist, daß Bernhard Romberg mit seinem abfälligen Urtheil nicht allein stand. Doch kennzeichnet es seine Gesinnung, daß er sich Angesichts des Werkes eines ihm von Alters her genau bekannten Kunstgenossen, dessen Gefälligkeit er in Wien beansprucht hatte, zu einer häßlichen Handlungsweise hinreißen ließ.

Bei weitem näher als die Rombergs, stand Beethoven jedenfalls der talentvolle Anton Reicha[1]), welcher vom Jahr 1785 ab als Flötist in der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn thätig war. Beide in demselben Alter stehende junge Männer schlossen, von gleichen künstlerischen Interessen erfüllt und geleitet, ein lange Jahre hindurch bestandenes Freundschaftsbündniß. Beethoven ging im Herbst 1792, wie man weiß, nach Wien, und als die Auflösung des kurfürstlichen Staates nahe bevorstand, verließ auch Reicha Bonn, um zunächst in Hamburg und dann in Paris sein Glück zu versuchen. Im Winter von 1800 zu 1801 kam er nach Wien. Hier blieb er bis 1808. Dann kehrte er zu bleibendem Aufenthalt nach Paris zurück. Während seiner sieben-

---

[1]) Geb. 27. Febr. 1770 in Prag, gest. 28. Mai 1836 in Paris.

jährigen Anwesenheit in Wien stand Reicha mit Beethoven, gleichwie in Bonn, fortdauernd auf freundschaftlichem Fuße, und so konnte er mit Recht sagen: „Wir haben vierzehn Jahre mit einander zugebracht, verbunden wie Orestes und Pylades, und waren in unserer Jugend immer beisammen. Nach achtjähriger Trennung sahen wir uns in Wien wieder, und hier theilten wir uns alles mit, was uns beschäftigte.“ Nachdem Reicha Wien verlassen hatte, kam es zwischen den Freunden zu keiner weiteren persönlichen Begegnung.

Zu Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts wurde Wien vielfach von angesehenen fremden Künstlern besucht. Manchem derselben war es darum zu thun, das dortige, seit Mozart's Wirken so hochbedeutsame, reichbewegte Musikleben aus eigener Anschauung kennen zu lernen, und mit den Spitzen desselben Anknüpfungspunkte zu suchen, wobei denn Beethoven natürlich in erster Reihe stand. Andere hingegen verbanden das Angenehme mit dem Nützlichen, und erschienen in der österreichischen Kaiserstadt zunächst zur Wahrnehmung ihrer persönlichen Interessen. Unter denjenigen, welche bei der Gelegenheit Beethoven näher traten, ist vorab Joh. Wilh. Cramer[1]) zu erwähnen. Er kam im September 1799 nach Wien und blieb, wie Schindler berichtet, „den folgenden Winter hindurch“ dort. Cramer, dessen Verdienste um die Kunst, namentlich auch in Deutschland unvergessen sind, fand als Klaviermeister in der Donaustadt die wärmste Aufnahme. Bald bildete sich zu Beethoven, der ihn über alle anderen Klavierspieler jener Tage setzte, eine freundschaftliche Beziehung, welche nur vorübergehend getrübt wurde. Die Veranlassung dazu war folgende.

„Einige Wiener Kunstfreunde, so erzählt Schindler, hatten den Wunsch geäußert, mehrere Werke (Beethoven's), einige noch im Manuskript, von Cramer öffentlich vortragen zu lassen, womit eine sehr empfindliche Seite Beethoven's berührt worden: die Eifersucht ward erweckt, der, nach Cramer's Worten, gegenseitige Spannung gefolgt ist.“

---

[1]) Geb. 24. Febr. 1771 zu Mannheim, gest. 16. April 1858 in London. Sein Vater war der als Solospieler s. Z. angesehene, aus der Mannheimer Tonschule hervorgegangene Violinist Wilhelm Cramer, geb. 1745, gest. 1799.

Dieser Vorfall war indessen bald wieder vergessen. Jedenfalls übte er keinen andauernd nachhaltigen Einfluß auf die Beziehungen beider Männer. Ries berichtet in Betreff der vortheilhaften Meinung, welche Beethoven von Cramer hegte: „Unter den Clavierspielern lobte er nur einen als ausgezeichneten Spieler: John Cramer. Alle anderen galten ihm wenig."

Cramer seinerseits erkannte Beethoven's schöpferische Begabung an. „Das ist der Mann, der uns für den Verlust Mozart's trösten wird," äußerte er mit Bezug auf die drei ersten Klaviertrio's des Meisters. Später freilich vermochte er, wie so viele andere seiner Zeitgenossen, dem hohen Flug von Beethoven's Genius nicht mehr ganz zu folgen, denn er nahm Anstoß an gewissen charakteristischen Eigenthümlichkeiten desselben, die als natürliche Emanationen seines originellen Geistes aufgefaßt sein wollen, und als solche auch von einzelnen Mitlebenden Beethoven's richtig gewürdigt wurden. Zu diesen gehörte u. A. der englische Tonsetzer Cipriani Potter, welcher sich 1818 in Wien aufhielt, um unter Förster's Anleitung die Kompositionslehre zu studiren. Er war für Beethoven's Musik schwärmerisch eingenommen und trat für dieselbe, wenn es ihre Vertheidigung galt, mit Wärme ein. Bei solcher Gelegenheit entgegnete ihm Cramer: „Wenn Beethoven sein Dintenfaß über ein Stück Notenpapier ausschüttete, so würden Sie es bewundern."

Es muß Beethoven zu Ohren gekommen sein, daß Cramer sich in dieser oder ähnlicher Weise geäußert. Denn in einem Brief vom 5. März 1818 schreibt er an Ries nach London:

> „Grüßen Sie Neate, Smart, Cramer — obschon ich höre, daß er ein Contre-Subjekt von Ihnen und mir ist; unterdessen verstehe ich schon ein wenig die Kunst, dergleichen zu behandeln, und in London werden wir trotzdem eine angenehme Harmonie hervorbringen."

Der Schluß dieser brieflichen Äußerung bezieht sich auf die von Beethoven in Aussicht genommene Reise nach England.

Auch Cherubini[1]), welcher sich vom Frühjahr 1805 bis Anfang

[1]) Geb. in Florenz d. 8. oder 14. Sept. 1760, gest. 15. März 1842 in Paris.

März 1806 in Wien aufhielt, um eine Oper — es war „Faniska“ — für das kaiserl. Theater zu schreiben, vermochte sich nicht ganz mit Beethoven's Musik zu befreunden, während dieser dem wälschen Meister bereitwilligst Anerkennung zu Theil werden ließ. Schindler bemerkt darüber: „Bei Anhörung des Fidelio wollte Cherubini zu dem sichern Schluß gelangt sein, daß dessen Autor sich bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst befaßt habe.“ Hierin hatte Cherubini nicht ganz Unrecht. Dagegen darf es Wunder nehmen, daß er in Betreff der großen, zuerst entstandenen Leonoren-Ouvertüre meinte, er habe, „wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupttonart nicht zu erkennen vermocht,“ — ein Urtheil, welches schwer begreiflich ist, wenn man sich vergegenwärtigt, wie entschieden sich das C dur zu Anfang und Ende des Allegro's als „Haupttonart“ feststellt. Bei dem Lakonismus Cherubini's genügt die letztere seiner Äußerungen, um daraus zu folgern, wie er über die spätere produktive Thätigkeit Beethoven's und zumal über Werke wie die 9. Symphonie und die Missa solemnis geurtheilt haben mag.

Wegen dieser Messe wandte sich Beethoven im Frühjahr 1823 brieflich an Cherubini, der kurz vorher zum Direktor des pariser Konservatoriums ernannt worden war, um ihn für dieselbe zu interessiren. Sein Schreiben blieb aber ohne jede Antwort, weil es (angeblich) gar nicht in Cherubini's Hände gelangt war. —

Eine eigene Bewandtniß hat es mit dem Antheil, welchen Cherubini's Landsmann, der um die Kunst des Klavierspiels so verdiente Muzio Clementi[1]) an Beethoven nahm. Hauptsächlich scheint ihn ein geschäftliches Interesse bei seinen Beziehungen zu Beethoven geleitet zu haben. Denn während seines ersten Wiener Aufenthaltes, welcher in das Frühjahr 1804 fällt, währte es geraume Zeit, ehe er sich bewogen fand, die persönliche Bekanntschaft Beethoven's zu machen. Ferd. Ries berichtet darüber:

„Als Clementi nach Wien kam, wollte Beethoven gleich zu ihm gehen; allein sein Bruder setzte ihm in den Kopf, Clementi müsse ihm den ersten Besuch machen. Clementi, obschon viel älter, würde

[1]) Geb. 1752 in Rom, gest. am 10. März 1832 in Evesham bei London.

dieses wahrscheinlich (!) auch gethan haben, wären darüber keine Schwätzereien entstanden. So kam es, daß Clementi lange in Wien war, ohne Beethoven anders als von Ansehen zu kennen. Oefters haben wir im Schwanen an einem Tische zu Mittag gegessen, Clementi mit seinem Schüler Klengel,[1]) und Beethoven mit mir, alle kannten sich, aber keiner sprach mit dem andern oder grüßte nur. Die beiden Schüler mußten dem Meister nachahmen, weil wahrscheinlich (!) jedem der Verlust der Lectionen drohte, den ich wenigstens bestimmt erlitten haben würde, indem bei Beethoven nie ein Mittelweg möglich war."

Ergänzt wird diese Mittheilung durch die Angabe Czerny's, daß Clementi Beethoven sagen ließ, er würde ihn gern sehen, worauf dieser geantwortet hätte: „Da kann Clementi lange warten, bis Beethoven zu ihm kommt."

Es kann kein Zweifel darüber obwalten, daß Beethoven, ganz abgesehen von dieser Äußerung, sich vollkommen in seinem Recht befand, Clementi nicht zuerst aufzusuchen. War dieser auch um 18 Jahre älter als Beethoven, so mußte er als Fremdling die einfache Höflichkeit beobachten, den in Wien ansässigen Künstler in seiner Behausung zu begrüßen, einen Künstler, der sich in der musikalischen Welt bereits durch zwei Symphonien, drei Klavierkonzerte und eine Reihe herrlicher Sonaten, die Clementi sicherlich schon kannte, und andere Werke rühmlich bekannt gemacht hatte.

Es gab im vorigen Jahrhundert einige nahmhafte italienische Tonkünstler, welche neben ihrer erfolgreichen musikalischen Berufsthätigkeit zeitweilig von einem gewissen kaufmännischen Spekulationsgeist beherrscht wurden. Beispiele sind dafür die Namen der Geiger Locatelli, Geminiani, Giardini und Viotti.[2]) Ihnen ist in dem angedeuteten Betracht auch Clementi hinzuzugesellen. Er hatte das Unglück gehabt, bei dem Bankerott des Londoner Hauses Longman und Broderig eine beträchtliche Summe zu verlieren, und um den erlittenen Schaden wieder gut zu machen, begründete er zu Anfang unseres Jahrhunderts in der Themsestadt gemeinschaftlich mit Collard eine Pianofortefabrik nebst einem Musikalienverlag. Dieses Geschäft existirte bereits, bevor Clementi 1804

---

[1]) Der sächsische Hoforganist Klengel, welcher am 29. Januar 1784 in Dresden geboren wurde, und am 22. Nov. 1852 dort starb.

[2]) Über diese s. „die Violine und ihre Meister" vom Verf. d. Bl.

nach Wien kam. Doch scheint er damals noch nicht daran gedacht zu haben, seinen Musikverlag durch Erwerbung Beethoven'scher Kompositionen zu bereichern, sonst hätte er sich wohl um die Bekanntschaft des Meisters bemüht. Drei Jahre später aber (Frühjahr 1807), als er Wien wiederum besuchte, muß dies geschehen sein, denn er schloß einen Kontrakt mit Beethoven ab, wonach Clementi von demselben das Verlagsrecht von sechs Werken für Großbritannien erwarb. Es waren die drei Streichquartette op. 59, die vierte Symphonie, die Ouvertüre zu Coriolan, das vierte Klavierkonzert, das Violinkonzert so wie die Übertragung des letzteren auf das Pianoforte. Das von Clementi zu zahlende Honorar betrug in Summa 200 Pfund Sterling. Selbstverständlich hatte Beethoven sich das Verlagsrecht in Betreff dieser Kompositionen für Deutschland und Frankreich vorbehalten. Außer den genannten Werken erbot sich Beethoven, noch 3 Sonaten oder 2 Sonaten und eine Fantasie für Klavier mit oder ohne Begleitung gegen das Honorar von 60 Pfund Sterling an Clementi zu liefern. —

Im Herbst 1814 besuchte der begabte böhmische Tonsetzer Joh. Wenzel Tomaschek[1]) Wien, bei welcher Gelegenheit er die persönliche Bekanntschaft Beethoven's machte. Er hatte denselben schon bei seinem Prager Aufenthalte im Jahr 1798 wiederholt spielen hören. Von den pianistischen Leistungen des Meisters war Tomaschek ein enthusiastischer Bewunderer, nicht aber von seinen Kompositionen. Zwar erkannte er ihn als einen „der begabtesten Tondichter" an, meinte aber doch, daß „die Harmonie, der Kontrapunkt, dann Eurhythmie und vorzüglich die musikalische Ästhetik ihm nicht allzusehr am Herzen" gelegen zu haben scheine, „daher selbst seine großangelegten Tonwerke durch manches Triviale entstellt seien." Diese Anschauungsweise, mit der Tomascheck in jener Zeit nicht allein dastand, erklärt sich leicht, wenn man bedenkt, daß derselbe in Mozart, der ihm die „Sonne" war, „welche erleuchtet und wärmt, ohne ihre gesetzmäßige Bahn zu verlassen," sein musikalisches Ideal erblickte. Was er mit diesem nicht in Übereinstimmung bringen

[1]) Geb. 17. April 1774 in Skutsch (Böhmen), gest. 3. April 1850 in Prag.

konnte, erschien ihm als eine Verletzung des wahren, echten Kunstprinzips, weshalb er Beethoven „einem Kometen" vergleicht, „der kühne Bahnen bezeichnet, ohne sich einem System unterzuordnen, dessen Erscheinen zu allerlei abergläubischen Deutungen Anlaß giebt."

Im Hinblick auf diesen von Tomaschek eingenommenen Standpunkt ist es begreiflich, wenn er „mit Bewunderung zweifelnd", von Beethoven sprach. Die Art und Weise, wie er mit ihm bei seinen Besuchen in Wien (1814) verkehrte, bestätigt dies. Die formell verbindliche, aber nichts weniger als herzliche Haltung, welche Tomaschek dabei beobachtete, war nicht dazu angethan, eine nähere Verbindung Beethoven's mit dem böhmischen „Tondichter" (wie Tomaschek sich selbst nennt) anzubahnen, und so schieden beide Männer wieder von einander, ohne daß es zu einem Ausdruck gegenseitiger Sympathie gekommen wäre.[1])

Bei weitem ablehnender in Betreff der Beethoven'schen Tonmuse als Tomaschek verhielt sich Ludwig Spohr,[2]) der verdienstvolle Hauptrepräsentant des deutsch nationalen Violinspiels. Mit einseitiger Vorliebe hatte er sich so sehr in Mozarts mustergiltige Kunst vertieft, daß ihm dadurch der freie, unbefangene Blick für andere Tonheroen getrübt wurde. Sein Verständniß für Beethoven speziell ging nicht weit über dessen erste schöpferische Periode hinaus. Selbst mit einem so wundervollen Musikstück wie die C moll-Symphonie vermochte er sich nicht ganz zu befreunden. Durch Moscheles erfahren wir, daß Spohr, als er einmal in einer der Schuppanzigh'schen Quartettakademien neben ihm saß, „mit vielem Eifer gegen Beethoven und seine Nachahmer" gesprochen habe.

Spohr erschien Anfangs 1812 in Wien, um sich dort in eigenen Konzerten mit seinen Geigenkompositionen hören zu lassen. Bald machte er auch Beethoven's Bekanntschaft, der ihn „ungewöhnlich freundlich" begrüßte. Nachdem Spohr im Frühjahr 1813 vorübergehend in Gotha, dem Ort seiner damaligen Wirksamkeit, gewesen

---

[1]) Thayer theilt Bd. III, S. 311 ff. zwei Unterredungen zwischen Beethoven und Tomaschek mit, die dieser nach des Meisters Tode veröffentlicht hat. Aus ihnen ist die konventionelle Begegnung beider Männer deutlich herauszulesen.

[2]) Geb. 5. April 1784 in Braunschweig, gest. 22. Okt. 1859 in Kassel.

war, kehrte er wieder nach Wien zurück und übernahm die ihm vom Grafen Palfy offerirte Kapellmeisterstelle beim Theater a. d. Wien, welche er bis Ende 1816 bekleidete. Während dieser Zeit verkehrte er vielfach mit Beethoven. Er wirkte auch bei dessen Konzerte am 8. und 12. Dezember 1813 als Violinist mit. Eine freundschaftlich hingebende Gesinnung empfand er für Beethoven nicht. Der große, in seinem Verhalten ungenirte Meister war ihm, dem Mann einer strengsten Lebens-Ordnung und Accuratesse, sowie einer in den Umgangsformen konventionellen Abgemessenheit, keineswegs sympathisch, wie aus seinen autobiographischen Aufzeichnungen hervorgeht. In denselben bemerkt er u. A: „Beethoven war ein wenig derb, um nicht zu sagen roh; doch blickte ein ehrliches Auge unter den buschigen Augenbraunen hervor."

Einen gänzlich anderen Standpunkt nahm Beethoven gegenüber Joh. Friedrich Reichardt[1]) ein. Dieser hielt sich in Wien von Ende November 1808 bis zum Frühjahr 1809 auf, und schrieb dort seine „Vertrauten Briefe", welche mancherlei werthvolle Mittheilungen über das damalige Wiener Musikleben, sowie insbesondere über Beethoven enthalten, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß dieselben zum Theil von einer gewissen Selbstgefälligkeit diktirt sind. Reichardt hatte mit Beethoven schon während seiner früheren Anwesenheit in Wien verkehrt und konnte ihn also diesmal als guter Bekannter begrüßen. Beide begegneten einander in ungezwungen freundlicher Weise, wie aus den „Vertrauten Briefen" zu entnehmen ist. Reichardt spricht sich in denselben nicht bloß über Beethoven'sche Kompositionen, sondern auch über Wesen und Charakter des Meisters aus. Und gerade in letzterer Beziehung zeigt er eine Art und Weise des Urtheils, welche sich Andere, denen gewisse Eigenthümlichkeiten Beethoven's anstößig und lästig erschienen, sehr wohl zum Muster hätten nehmen können. U. A. bemerkt er:

„Sein äußeres störrisches Wesen mag freilich manchen gutmüthigen lustigen Wiener zurückscheuchen, und Viele unter denen, die sein großes Talent und Verdienst auch anerkennen, mögen wohl nicht Humanität und Delikatesse genug anwenden, um dem zarten, reizbaren

---

[1]) Geb. 25. Nov. 1752 in Königsberg, gest. 1814 in Giebichenstein bei Halle.

und mißtrauischen Künstler die Mittel zur Annehmlichkeit des Lebens so anzubringen, daß er sie gerne empfänge und auch seine Künstlerbefriedigung darin fände. Es jammert mich oft recht herzinnig, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finster und leidend erblicke, wiewohl ich auch wieder überzeugt bin, daß seine besten originellsten Werke nur in solcher eigensinnigen, tief mißmuthigen Stimmung hervorgebracht werden konnten. Menschen, die sich seiner Werke zu erfreuen im Stande sind, sollten dies nie aus den Augen lassen und sich an keine seiner äußern Sonderbarkeiten und rauhen Ecken stoßen. Dann erst wären sie seine echten wahren Verehrer."

In eine späte Zeit fällt der Verkehr Beethoven's mit C. M. v. Weber, obwohl dieser schon lange vorher dazu Gelegenheit gehabt hätte, denn er hielt sich mit seinem Lehrer Vogler vom Herbst 1803 bis zum Herbst 1804 in Wien auf. Damals lebte er freilich noch seinen Studien; auch mag ihn jugendliche Befangenheit und Rücksichtsnahme auf Vogler, welcher dort seine Oper „Samori" für das Theater a. d. W. komponirte, abgehalten haben, sich Beethoven entschieden zu nähern. Doch muß dieser ihn damals gesehen haben, denn er nannte ihn mit Bezug auf jene Zeit „das weiche Männlein". Anders erschien Weber ihm, als derselbe 18 Jahre später, und zwar im Frühjahr 1822 nach Wien kam, um seine „Euryanthe" aufzuführen. Es verging freilich eine lange Zeit, ehe Weber sich entschloß, zu Beethoven zu gehen, denn erst am 5. Oktober suchte er ihn in Baden auf. Kaum hatte dieser ihn erblickt, so umarmte er ihn mit den Worten: „Da bist Du ja, Du Kerl, Du bist ein Teufelskerl! Grüß Dich Gott!"

Weber berichtete über dieses Beisammensein nach Hause:

„Wir brachten den Mittag miteinander zu, sehr fröhlich und vergnügt. Dieser rauhe zurückstoßende Mensch machte mir ordentlich die Kur, bediente mich bei Tische mit einer Sorgfalt wie eine Dame. Kurz dieser Tag wird mir immer denkwürdig bleiben, sowie allen die dabei zugegen waren. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit so liebevoller Achtung überschüttet zu sehen."

Bei der Trennung nahm Beethoven herzlichen Abschied von Weber, wünschte ihm ein „Glück auf zur neuen Oper" und versprach deren Aufführung beizuwohnen, wenn es ihm möglich sei. Dies geschah indessen nicht. Beethoven's Gehörleiden war schon so weit vorgeschritten, daß er doch nichts davon gehabt hätte, wenn er auch zur

Darstellung der Oper erschienen wäre. Bevor Weber aber Wien verließ, lud der Meister ihn noch einmal zu Tisch. Ein Wiedersehen fand nicht mehr statt. Doch schickte Beethoven dem von ihm hochgeschätzten Komponisten des „Freischütz“ im folgenden Jahre noch eine seiner Sonaten sowie ein Heft Variationen nach Dresden.

Auch mit dem glänzenden Dreigestirn der pariser Violinschule, Kreutzer, Baillot und Rode, hatte Beethoven Berührungspunkte. Der Begegnung mit Kreutzer, welcher im Jahr 1798 in Begleitung Bernadotte's nach Wien kam, ist schon bei Gelegenheit der Eroica-Symphonie (S. 213) gedacht worden.

Baillot trat im August 1805 eine Kunstreise nach Rußland an, die ihn über Wien führte. Dort blieb er zwar nur kurze Zeit, doch lernte er — angeblich durch Vermittelung Anton Reicha's — Beethoven kennen. Infolge der kriegerischen Ereignisse wurde Baillot, welcher beabsichtigte, nur ein Jahr auf seiner Reise zu verweilen, für drei Jahre in Rußland festgehalten. In die Heimath zurückgekehrt, richtete er nach dem Vorbilde der Schuppanzigh'schen Quartettakademien regelmäßige Kammermusiksoiréen ein. Durch die in denselben aufgeführten Streichquartette Beethoven's wirkte er auf rühmliche Weise für die Verbreitung dieser Werke des Meisters in Paris.

Baillot[1]) war ein in seiner Weise ausgezeichneter Geiger. Wenn aber Amenda 1815 an Beethoven über ihn schrieb, er sei durch sein Spiel „so gewaltig erschüttert worden“, wie, außer unserm Meister, „von keinem Sterblichen wieder“, so ist dem nur die Bedeutung einer subjektiven Empfindung beizumessen. Gewichtigen Kennern, unter ihnen Ludwig Spohr, erschien Baillot's Ausdruck „mehr ein erkünstelter als ein natürlicher“, und seine Vortragsweise „durch das zu scharfe Herantreten der Mittel zum Ausdruck manirirt.“ Hiernach würde man sich Baillot als einen Künstler vorzustellen haben, dessen Leistungen eher das Resultat eindringlichen Studiums und scharfsinniger Reflexion, als einer spontan wirkenden Naturanlage waren. Welchen Eindruck sein Spiel speziell auf Beethoven machte,

[1]) Geb. 1. Oktbr. 1771 in Passy bei Paris, gest. 15. Septbr. 1842 in Paris.

ist unbekannt. Vermuthlich befriedigte es ihn aber in künstlerischer Beziehung mehr als dasjenige Rode's, denn mit diesem zeigte er sich keineswegs einverstanden.

Als Rode[1]) im Dezember des Jahres 1812 nach Wien kam, war sein Stern schon im Verbleichen begriffen. Indessen wurde er als eine Persönlichkeit von europäischem Ruf in den Musikkreisen Wien's mit aller Zuvorkommenheit empfangen. In einer Soirée beim Fürsten Lobkowitz z. B. wurde ihm die Auszeichnung zu Theil, mit dem Erzherzog Rudolph Beethoven's Sonate op. 96 vorzutragen, welche der Meister zu diesem Zweck erst vollendete. Wie wenig sich aber Rode in den Geist dieses Tonwerkes hineinzufinden vermochte, geht deutlich daraus hervor, daß Beethoven sich veranlaßt sah, ihm die Sonate, nachdem er sie schon beim Fürsten Lobkowitz gespielt, für eine, wenige Tage später beabsichtigte Wiederholung zur vorherigen Durchsicht zu übersenden. Beethoven schrieb in Bezug darauf an den Erzherzog:

„Roden anbelangend haben J. Kais. H. die Gnade, mir die Stimmen durch Überbringer dieses übermachen zu lassen, wo ich sie ihm sodann mit einem Billet doux von mir schicken werde. Er wird das die Stimme schicken gewiß nicht übel aufnehmen, ach gewiß nicht! Wollte Gott, man müßte ihn deshalb um Verzeihung bitten, wahrlich die Sachen ständen besser."

Daß Rode'n keine Unbill mit dieser Maßnahme Beethoven's geschah, ergiebt sich aus einem Bericht in Glöggl's Musikzeitung vom Anfang des Jahrs 1813, in welchem auf die erstmalige Aufführung der erwähnten Sonate Bezug genommen wird. Es heißt dort:

„Das Ganze wurde gut vorgetragen, doch müssen wir bemerken, daß die Klavierpart weit vorzüglicher, dem Geist des Stücks mehr anpassend, und mit mehr Seele vorgetragen ward als jene der Violine. Hrn. Rode's Größe scheint nicht in dieser Art Musik, sondern im Vortrag des Concerts zu bestehen. Die Composition dieses neuen Duetts ist von Hrn. Ludwig van Beethoven: es läßt sich von diesem Werke weiter nichts sagen, als daß es alle seine übrigen Werke in dieser Art zurückläßt, denn es übertrifft sie fast alle an Popularität (?), Witz und Laune."

Unter den deutschen Kunstjüngern, welche zeitweilig in die Umgebung Beethoven's traten, sind als bedeutende Talente vor Allem

---

[1]) Geb. 26. Febr. 1774 in Bordeaux, gest. 25 Nov. 1830 in Paris.

Meyerbeer und Moscheles [1]) hervorzuheben. Meyerbeer hielt sich, nachdem er schon zu Beginn dieses Jahrhunderts in Wien gewesen war, wiederum 1814 für einige Zeit dort auf, und kam dadurch in persönliche Berührung mit Beethoven, daß er bei einer Aufführung von „Wellington's Sieg" mitwirkend thätig war. Gegen Tomaschek äußerte der Meister darüber:

> „Jenem jungen Mann (Meyerbeer) war die große Trommel zu Theil geworden. Ha! Ha! Ha! — Ich war gar nicht mit ihm zufrieden; er schlug sie nicht recht, und kam immer zu spät, so daß ich ihn tüchtig heruntermachen mußte. Ha! Ha! Ha! — Das mochte ihn ärgern. Es ist nichts mit ihm; er hat keinen Muth, zur rechten Zeit darein zu schlagen."

Auch auf Meyerbeer's Klavierspiel und kompositorische Thätigkeit war Beethoven nicht gut zu sprechen, wie aus der soeben erwähnten Unterredung mit Tomaschek hervorgeht. Ahnte er vielleicht, wie sehr Meyerbeer's spätere künstlerische Richtung von dem hohen Ideal abweichen würde, welches er selbst unablässig verfolgte? Sicher scheint, daß ihm die diplomatisch-vorsichtige Persönlichkeit des jungen Künstler's wenig behagte.

Wie sehr auch Meyerbeer's musikalisches Talent in gewisser Hinsicht die schöpferische Begabung des Klaviermeisters Moscheles überragt — eine noblere künstlerische Gesinnung hatte dieser vor jenem jedenfalls voraus. Beethoven mochte das durchfühlen. Wenigstens ließ er sich mit Moscheles näher ein als mit Meyerbeer. Moscheles bekannte sich schon frühzeitig als warmer Verehrer Beethoven's, und lange bevor er demselben persönlich bekannt wurde.

Als zehnjähriger Knabe hatte er sich, trotzdem ihm von Dionysius Weber, dem Direktor des prager Konservatoriums, welches Moscheles zu seiner künstlerischen Ausbildung besuchte, verboten worden war, sich mit anderer Musik zu beschäftigen als mit Mozart'scher, Clementi'scher und Seb. Bach'scher, Beethoven's pathetische Sonate (op. 13) zu verschaffen gewußt, die er sich heimlich abschrieb, weil er nicht das

---

[1]) Meyerbeer wurde am 5. Septbr. 1791 in Berlin, Moscheles am 20. Mai 1794 in Prag geboren. Der erstere starb am 2. Mai 1864 in Paris, der letztere am 10. Mai 1870 in Leipzig.

erforderliche Geld hatte, um sie sich zu kaufen. Von dieser Zeit an wurde Moscheles ein enthusiastischer Bewunderer Beethoven's.

Um 1808 ging Moscheles nach Wien und machte dort noch theoretische Studien unter Albrechtsberger. Das Wiener Musikleben fesselte ihn so sehr, daß er ihm bis zum Jahr 1816, also acht Jahre hindurch angehörte. Im Jahr 1810 lernte er Beethoven persönlich kennen. „Es versteht sich von selbst, daß der große Beethoven der Gegenstand meiner heiligsten Verehrung war," heißt es in seinem Tagebuch, und später schrieb er in dasselbe: „Wir Musiker, wie wir auch heißen mögen, sind doch nur kleine unscheinbare Trabanten, Beethoven allein das große blendende Himmelslicht."[1])

Aus dem Jahr 1814 erzählt Moscheles: „Es ist mir der Antrag gemacht, den Clavierauszug des Meisterwerkes Fidelio zu bearbeiten. Was kann erwünschter sein?" Moscheles fertigte nicht den ganzen Klavierauszug hintereinander an, sondern immer nur einzelne Stücke, die er Beethoven erst vorlegte, ehe er weiter arbeitete. Endlich hatte er das Ganze fertig gebracht und unter das letzte Stück geschrieben: „fine mit Gottes Hülfe." Beethoven „war nicht zu Hause," als Moscheles dasselbe zu ihm hinbrachte. Bevor der Meister dem jungen Künstler das Manuskript zurückschickte, schrieb er unter dessen Schlußbemerkung echt Beethovenisch: „O Mensch, hilf dir selber."

Moscheles, der im Jahr 1823 wiederum einige Zeit in Wien verweilte, blieb seiner Verehrung für Beethoven immer treu, auch als er nach längeren Kunstreisen im Jahr 1821 seinen Wohnsitz in London genommen hatte. Dort war er auch mit anderen gleichgesinnten Künstlern unabläßig für Beethoven's Musik thätig. Zu ihnen gehörten außer Ferd. Ries besonders die Engländer Smart und Neate. Beide machten Beethoven's Bekanntschaft in Wien. Georg Smart,[2]) der mit demselben schon vorher im brieflichen Verkehr gestanden hatte, kam im Herbst 1825 nach Wien, und erhielt von Beethoven zur Erinnerung dessen Kanon auf die Worte: „Ars longa, vita brevis." Smart war es, der

[1]) S. Moscheles Leben, Leipzig, Verlag von Duncker und Humblot. 1872.
[2]) Geb. im Mai 1776 zu London, gest. das. 23. Februar 1867.

gemeinschaftlich mit Salomon und Ries den englischen Musikverleger Birtchall bestimmt hatte, die Klavierauszüge zur „Schlacht von Vittoria“ (Wellington's Sieg) und der A dur-Symphonie sowie die Violinsonate op. 96 und das Klaviertrio op. 97 gegen ein Honorar von 130 holländischen Dukaten für Großbritannien in Verlag zu nehmen. Da Smart eine angesehene Stellung als Dirigent einnahm, so konnte er auch für Beethoven durch Aufführung von dessen Orchesterwerken wirken. Sein Wunsch, von demselben ein oratorisches Werk zu erwerben, für welches er ihm 100 Guineen bot, ging nicht in Erfüllung.

In ein engeres Freundschaftsverhältniß zu Beethoven trat der Pianist Charles Neate, welcher 1785 zu London geboren wurde. Derselbe begab sich, nachdem er zuvor während eines fünfmonatlichen Aufenthaltes in München unter Leitung Peter Winters studirt hatte, im Frühjahr 1813 nach Wien mit dem Wunsch, Beethoven's Schüler zu werden. Dies verwirklichte sich nicht, der Meister wies ihn an Aloys Förster.

Neate verweilte bis Anfang 1816 in Wien und hatte in der Zwischenzeit häufig Gelegenheit, Beethoven zu sehen. Namentlich war dies im Sommer 1815 der Fall, da beide in Baden wohnten und sich dort öfters zu gemeinschaftlichen Spaziergängen vereinigten. Beethoven gewann den jungen Mann, der eine aufrichtige Verehrung für ihn kundgab, nach näherer Bekanntschaft sehr lieb, wofür u. A. ein ihm gewidmetes Albumblatt zeugt, auf welchem Beethoven sich durch zwei kanonische Sätze: „das Schweigen“ und „das Reden“ verewigte. Dasselbe enthält die Worte: Mein lieber Englischer Landsmann gedenken Sie beim Schweigen und Reden ihres aufrichtigen Freundes Ludwig van Beethoven. Wien am 24. Januar 1816.“

Neate's Reise von München nach Wien war nicht die Folge eines plötzlichen Einfalles, sondern schon fest beschlossen, als er England verließ. Denn er hatte von Seiten der Londoner philharmonischen Gesellschaft den Auftrag erhalten, Beethoven zu ersuchen, für dieselbe drei Konzertouvertüren gegen ein Honorar von 75 Guineen zu liefern. Beethoven händigte Neate die 1811 geschriebenen Ouvertüren zu den

„Ruinen von Athen" (op. 113) und zu „König Stephan" (op. 117) sowie die 1814 entstandene C dur-Ouvertüre (op. 115) ein, und empfing von demselben dafür die vorgenannte Summe. In einer schriftlichen Erklärung verpflichtete er sich zugleich, diese drei Ouvertüren vor der Hand weder in Stimmen, noch in Partitur herauszugeben; er reservirte sich aber die Berechtigung, dieselben nach seinem Belieben aufführen und sie im Klavierauszuge drucken zu lassen, sobald sie in London zu Gehör gebracht sein würden. Außerdem behielt er sich vor, nach Ablauf von 1—2 Jahren mit Zustimmung der Philharmonischen Gesellschaft die Ouvertüren in Partitur und Stimmen veröffentlichen zu dürfen.[1])

Diese Kompositionen entsprachen nicht im entferntesten den hochgespannten Erwartungen, welche die Londoner Philharmoniker sich im Voraus von denselben gemacht hatten, und es entstand daher bei ihnen eine Verstimmung gegen Beethoven, mit welchem Recht, mag dahin gestellt bleiben. Gehören die fraglichen Ouvertüren auch keineswegs zu den hervorragenderen Werken Beethoven's, so sind zwei derselben, nämlich op. 115 und 117, doch nicht so geringwerthig, wie sie den Londoner Herren erschienen.

Ferd. Ries, der die entscheidende Veranlassung zu dem Geschäft gegeben hatte, war besonders ungehalten über das Resultat desselben, wie aus folgender Äußerung hervorgeht:

> „Als ich nach vieler Mühe bei der philharmonischen Gesellschaft es dahin gebracht hatte, daß ich drei Ouvertüren bei ihm (Beethoven) für diese bestellen konnte, die ihr Eigenthum bleiben sollten, schickte er mir drei, wovon wir, bei Beethoven's großem Namen und in diesen Concerten auch nicht eine aufführen konnten, weil alles gespannt war und man von Beethoven nichts Gewöhnliches forderte. Er ließ alle drei einige Jahre[2]) nachher stechen und die Gesellschaft fand es nicht der Mühe werth sich darüber zu beklagen. Die Ouvertüre zu den Ruinen von Athen war dabei, die ich seiner unwürdig halte."

[1]) Thayer: Beethovenbiographie III, 342 f. und 375 f.

[2]) Diese Angabe ist dahin zu ergänzen, daß die Ouvertüre zu den Ruinen von Athen 1823, diejenige zur „Namensfeier" 1825 und diejenige zu „König Stephan" erst 1826 im Druck erschien.

Bei ruhiger Betrachtung dieser Angelegenheit gelangt man zu dem Ergebniß, daß die philharmonische Gesellschaft geglaubt hatte, für das offerirte Honorar mehr verlangen zu dürfen, als ihr zu Theil geworden war. Die daran geknüpfte Erwartung ging nicht in Erfüllung, und daher der Verdruß. Als Beethoven davon Kunde erhielt, schrieb er (18. Dezember 1816) an Neate:

„Ich war sehr betrübt zu hören, daß die drei Ouvertüren in London nicht gefallen haben. Ich rechne dieselben keineswegs zu meinen besten Werken (was ich jedoch von der Symphonie in A. kühn sagen kann), aber sie mißfielen doch hier und in Pesth nicht, wo die Leute nicht leicht zu befriedigen sind. Lag nicht die Schuld an der Aufführung? oder war nicht vielleicht Partei-Interesse dabei?"

Die Verstimmung der Herren Philharmoniker legte sich allgemach, wie aus den späteren Verhandlungen derselben mit Beethoven hervorgeht. Er gab übrigens seinem jungen Freunde Neate außer den drei Ouvertüren noch einige andere Kompositionen mit auf den Weg, in der Hoffnung, daß sich dieselben an einen englischen Verleger würden verkaufen lassen. Nach Neate's Angabe waren es folgende fünf Werke:

„Eine Abschrift des Violinconcerts op. 61, mit einem Arrangement der Solostimme für Klavier auf denselben Seiten, von welchem Beethoven sagte, daß er es selbst geschrieben und gespielt habe; die beiden Sonaten für Klavier und Violoncell op. 102 mit einer Widmung an Neate; die 7. Symphonie in Partitur; Fidelio in Partitur, und das Streichquartett in F moll op. 95, alle im Manuskript."[1]

Neate bemühte sich, diese Werke im Interesse Beethoven's an den Mann zu bringen, doch vergeblich. Die Affaire mit der Philharmonischen Gesellschaft hatte bei den Musikverlegern London's für den Augenblick komischerweise eine solche Panik hervorgerufen, daß Birchall, als ihm Neate die drei fraglichen Ouvertüren anbot, nichts Besseres zu erwiedern wußte als die Worte: „Ich würde sie nicht drucken, wenn Sie mir dieselben umsonst gäben."

---

[1] Thayer III, 376. Die Angabe Neate's, daß B. ihm das Violinkonzert zum Verkauf mitgegeben habe, dürfte auf einem Irrthum beruhen. Denn dieses Konzert hatte B. schon im Jahr 1807 für England an Clementi verkauft. S. S. 325. Die Cellosonaten op. 102 wurden schließlich nicht Neate, sondern der Gräfin Erdödy gewidmet.

Die vergeblichen Bemühungen Neate's, Beethoven's Wünsche zu erfüllen, machen es begreiflich, daß er sich dem Meister gegenüber in einer fatalen Situation befand, weil er denselben nicht von dem Mißerfolg in Kenntniß setzen mochte. Dazu kam, daß Neate im Begriff stand, sich zu verheirathen, also anderweitig in Anspruch genommen war. Kurz, seine von Beethoven mit Ungeduld erwartete Antwort verzögerte sich. Dieser mahnte ihn Mitte Mai (1816) wiederholt um Bescheid, und als auch dies nichts fruchtete, nahm er in seinem leicht erregten Mißtrauen an, Neate wolle nichts für ihn thun. Des Wartens müde, schrieb er, nachdem er schon unterm 11. Juni in einem Briefe an Ries auf die von ihm irrthümlich vorausgesetzte Unzuverlässigkeit Neate's angespielt, an Smart, dem er sein Herz in einer Weise ausschüttete, welche den jungen Freund auf's Empfindlichste berührte, als er davon Kunde erhielt. Neate gab seinem verletzten Gefühl in einem Schreiben vom 29. Oktober 1816 an Beethoven Ausdruck, erklärte ihm aber auch zugleich den Sachverhalt und versprach, des Weiteren für seine Kompositionen thätig sein zu wollen. Beethoven antwortete darauf am 18. Dezember in freundlicher Weise, und so war die durch ihn veranlaßte Differenz beglichen.

Auf Neate's und Ries' Veranlassung wurde Beethoven auch einige Monate später angelegentlich eingeladen, im Winter 1817—18 nach London zu kommen. Ries hatte es übernommen, sich mit ihm deshalb in Verbindung zu setzen. Er meldete Beethoven am 9. Juni 1817, die philharmonische Gesellschaft, welche seinen Kompositionen vor allen anderen den Vorzug gebe, wünsche ihm ihre Achtung und Erkenntlichkeit für die vielen schönen Augenblicke zu bezeigen, die man durch seine außerordentlich genialen Werke so oft genossen habe. Freunde würden ihn mit offenen Armen empfangen, die Gesellschaft biete ihm 300 Guineen, wofür er ihr bis Anfang Januar 1818 zwei große Symphonien schreiben solle. Hundert Guineen wolle man ihm voraus zahlen. Die von Beethoven in London zu veranstaltenden Konzerte würden ihm eine schöne Summe Geldes einbringen, ebenso andere Engagements im Lande. Neate und Ries freuten sich wie Kinder, den Meister dort zu sehen: es werde alles mögliche geschehen,

ihm den Aufenthalt in England nützlich und angenehm zu machen. Man brauche dort auch einen, der alles wieder einmal in Bewegung setze, und die Herren im Orchester in Ordnung halte.

Beethoven bezeigte die größte Lust, der verlockenden Einladung Folge zu leisten, und sprach dies alsbald in einem Briefe vom 9. Juli 1817 gegen Ries aus, zugleich seine Bedingungen stellend. Die Reise kam aber nicht zu Stande, obgleich sie weiterhin noch mehrmals in ernstliche Erwägung gezogen wurde, worüber das Erforderliche an anderer Stelle zu berichten sein wird. —

Künstlerische Celebritäten üben, wie die Erfahrung lehrt, stets eine große Anziehungskraft auf andere Menschen aus. Auch bei Beethoven war es der Fall. Nachdem er nicht nur durch seine schöpferische Thätigkeit, sondern auch durch sein originelles Wesen allgemeinste Aufmerksamkeit erregt hatte, wurde er häufig von Auswärtigen aufgesucht. Bei Manchen, die sich ihm näherten, mag hauptsächlich die Befriedigung der Neugierde das bestimmende Motiv gewesen sein. Die Mehrzahl derer aber, welche seine Bekanntschaft suchten, bestand wohl aus solchen, die das Verlangen hegten, ihm den Zoll der Verehrung und Hochachtung darzubringen. Es befanden sich darunter auch Kunstjünger, denen zugleich daran lag, Beethoven's Urtheil über ihre Leistungen zu hören, oder seinen Rath zu erbitten. Diese vermochten nicht immer, ihm ein Interesse abzugewinnen. So berichtete Wilhelm Karl Rust,[1]) der 1807 als zwanzigjähriger Jüngling nach Wien kam, und dort von 1819—1827 eine Organistenstelle bekleidete, unterm 9. Juli 1808 an seine Schwester,[2]) er habe Beethoven Mehreres zu dessen Zufriedenheit vorgespielt, es sei ihm aber „gar nicht gelungen mit ihm genauer bekannt zu werden".

War Beethoven übel gelaunt, oder innerlich irgendwie in Anspruch genommen, so konnte er mit derartigen Besuchern auch kurzen Prozeß machen, um sich ihrer zu entledigen. Rust erzählt in eben demselben Briefe seiner Schwester: „Ein junger Mensch spielt bei ihm und als

---

[1]) Geb. 29. April 1787 in Dessau, gest. ebendas. 18. April 1855.

[2]) Der Brief ist vollständig bei Thayer, III, 34 f. abgedruckt.

er aufhört, sagte Beethoven zu ihm: Sie müssen noch lange spielen, ehe Sie einsehen lernen, daß Sie nichts können."

Im Jahr 1816 kam der elsässische Musiker Conrad Matthias Berg[1]) nach Wien und ließ sich durch den Musikverleger Peter Jos. Simrock (gest. 1869) bei Beethoven einführen. Simrock theilte dem Meister mit, daß Berg ihm einige Trio's zu widmen wünsche, worauf Beethoven lachend erwiederte: „Nun, wenn er keinen Bessern hat, so kann er die mir dediciren," was denn auch geschah. Nicht so gut erging es Anselm Hüttenbrenner[2]) aus Graz, der sich 1815 in Wien einfand, um bei Salieri das Kompositionsstudium zu betreiben. Er wurde mit Beethoven durch einen Dr. Eppinger bekannt. Als er in dessen Begleitung den Meister besuchte, hatte derselbe zwei Kopisten bei sich. Er gab zu verstehen, „daß er eben viel zu thun habe, und bat ein andermal zu kommen. Da er aber, so erzählt Hüttenbrenner,[3]) in meiner Hand eine Rolle Noten — Ouvertüre zu Schiller's Räubern und ein Vokalquartett mit Klavierbegleitung, Text von Schiller — sah, nahm er sie, setzte sich an's Klavier und blätterte alles genau durch. Darauf sprang er auf, klopfte mir mit aller Kraft auf die rechte Schulter und sagte mir nachfolgende Worte, die mich beschämten und die ich mir heute noch nicht erklären kann: „Ich bin nicht werth, daß Sie mich besuchen!"

Glücklicher traf es der jugendliche Louis Schlösser[4]) aus Darmstadt, welcher im Frühjahr 1822 nach Wien zog, um dort seine in der Heimathstadt begonnenen musikalischen Studien unter Seyfried's, Meyseder's und Worzischek's Leitung zu vollenden. Lange hatte Schlösser vergeblich danach getrachtet, Beethoven kennen zu lernen, den er unter den Tonmeistern als „den Erhabensten von Allen" verehrte. Endlich verhalf ihm der in Wien beglaubigte Großherzogl.

---

[1]) Geb. 27. April 1785 in Colmar, gest. 13. December 1852 in Straßburg.

[2]) Geb. 13. Oktober 1794, gest. 5. Juni 1868 in Ober-Andritz bei Gratz.

[3]) Thayer: III, 421.

[4]) Geb. 1800 in Darmstadt, gest. ebendas. am 18. November 1886. Schlösser war schon mit 15 Jahren als Violinist in der Darmstädter Hofkapelle thätig. Nach seiner völligen Ausbildung wurde er Konzertmeister und schließlich Kapellmeister derselben. Die obigen Angaben sind einem von ihm in dem „Halleluja" (Jahrg. 6 Nr. 20 u. 21) veröffentlichten Aufsatz: „Persönliche Erinnerungen an L. van Beethoven" entnommen.

hessische Gesandte, Baron v. Türkheim, dazu. Anfangs November 1822 fand jene Aufführung des „Fidelio" statt, auf deren persönliche Leitung Beethoven verzichten mußte, weil sich bei der Generalprobe herausgestellt hatte, daß er infolge seines geschwächten Gehöres nicht mehr im Stande war, der Musik zu folgen.[1]) Tags darauf begab sich Schlösser, wie er es gewöhnlich nach derartigen künstlerischen Produktionen that, zu Türkheim, um sich mit demselben „über das Gehörte" zu unterhalten. Der Gesandte theilte seinem Landsmann alsbald mit, er habe soeben aus Darmstadt eine Depesche erhalten, welche besage, daß Beethoven's Gesuch um Annahme eines Exemplars seiner Missa solemnis Seitens des Großherzogs genehmigt worden sei, und fragte Schlösser, ob er dem Meister das darauf bezügliche Dokument überbringen wolle, da er ja den sehnlichen Wunsch hege, denselben kennen zu lernen. Mit Freuden ergriff der junge Mann diese günstige Gelegenheit, sich bei Beethoven, der damals in der Kothgasse wohnte, einzuführen, und begab sich sofort zu ihm.

„Nach mehrmaligem, doch vergeblichem Klopfen an die eigentliche Zimmerthür, so erzählt Schlösser, trat ich entschlossen ein und befand mich in einer ziemlich geräumigen, aber ganz schmucklosen Stube; ein großer viereckiger Tisch aus Eichenholz mit verschiedenen Sesseln, auf denen es etwas chaotisch aussah, stand in der Mitte, darauf lagen Schreibhefte und Bleistifte, Notenbogen und Federn, eine Taschenuhr, ein Metronom, ein Hörrohr von gelbem Metall und dergleichen Dinge mehr. An der Wand links vom Eingang stand das Bett mit Musikalien, Partituren und Schreibereien vollauf bedeckt. Nur eines eingerahmten Oelbildes erinnere ich mich; es war das Portrait seines Großvaters, an dem er bekanntlich mit kindlicher Pietät hing, als des einzigen Ornamentes, das mir auffiel, und zweier tiefer Fensternischen mit glattem Holzgetäfel bekleidet erwähne ich nur deshalb, weil in der Ersten eine Violine und Bogen an einem Nagel befestigt war, in der Andern Beethoven selbst, den Rücken mir zukehrend im Hausanzuge stand, eifrig Zahlen u. dgl. auf das vollgekritzelte Holz schreibend. Mein Kommen hatte der Meister nicht gehört, erst durch ein kräftiges Auftreten mit beiden Füßen konnte ich mich ihm bemerkbar machen, denn sogleich wandte er sich um, überrascht, einen ihm fremden jungen Mann vor sich zu erblicken. Ehe ich aber noch ein Wort an ihn richten konnte, begann er sich auf die höflichste Weise zu entschuldigen, daß seine Haushälterin ausgeschickt und Niemand zum Anmelden zugegen gewesen sei, während er schnell seinen Überrock anzog und nun erst nach meinem Begehren sich erkundigte."

[1]) S. S. 249 d. Bl.

Schlösser richtete seinen Auftrag aus, und nachdem Beethoven das ihm überreichte Schriftstück gelesen, wobei seine Züge einen sichtlich heiteren Ausdruck annahmen, sagte er zu ihm:

„Das sind wohlthuende Worte, die ich las. Ihr Großherzog spricht nicht nur wie ein fürstlicher Mäcen, sondern wie ein gründlicher Musikkenner von umfassendem Wissen; nicht die Annahme meines Werkes ist es allein, was mich erfreut, sondern der Werth, den er im Ganzen auf die Kunst legt und die Anerkennung, die er meinem Wirken schenkt."

Nach stattgehabter freundlicher Unterhaltung entließ Beethoven seinen Besuch mit den Worten: „Wo ich Ihnen dienen oder sonst nützlich sein kann, nehmen Sie mich ungenirt in Anspruch." Seitdem war Schlösser öfters mit Beethoven zusammen, dessen unverändertes Wohlwollen er während seines fast zweijährigen Aufenthaltes in Wien genoß. Als er vor seiner Abreise tiefbewegt von Beethoven Abschied nahm, um für alle Freundlichkeiten zu danken, welche er ihm bewiesen, sagte derselbe: „Nichts von Dank, dessen bedarf es nicht zwischen uns, was ich that, kam von Herzen, und nun auch keine Rührung mehr; fest und muthig soll der Mensch in allen Dingen sein."

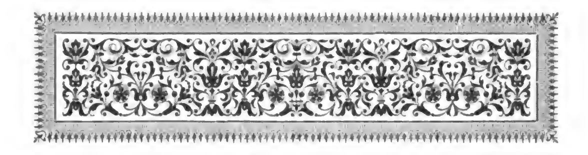
Schlösser begab sich von Wien nach Paris, und da Beethoven ihm geschäftliche Briefe an Cherubini und S . . . r (Schlesinger) mitzugeben wünschte, so suchte er ihn in seiner Wohnung auf, um ihm dieselben persönlich einzuhändigen. Zugleich sagte er ihm:

„Ein kleines Andenken habe ich Ihnen noch mitgebracht, ich weiß, daß Sie einigen Werth darauf legen, obgleich Sie so bescheiden waren, es mir nicht abzuverlangen, nehmen Sie es als ein Zeichen meiner Freundschaft zur Erinnerung und behalten Sie mich lieb!" Es war der Canon: „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut! — Worte von Goethe, Töne von Beethoven. Wien im Mai 1823." Auf der Rückseite stand: „Reisen Sie glücklich, mein lieber Herr Schlösser, alles komme Ihnen erwünscht entgegen. Ihr ergebenster Beethoven."

Wenn die gute Aufnahme, deren Beethoven den jungen Schlösser während seines Wiener Aufenthaltes würdigte, wohl zunächst dem Überbringer der großherzoglichen Eröffnung in Betreff der Missa solemnis galt, so zeugt doch des Meisters weiteres Verhalten gegen denselben von jener menschenfreundlichen Gesinnung, die er im Verkehr mit Personen, welche ihm zusagten, so gern bethätigte.

Überschauen wir schließlich die lange Reihe der in diesem Abschnitt erwähnten Musiker, so ergiebt sich, daß ihre Beziehungen zu Beethoven sehr verschiedenartig waren. Ein Theil dieser seiner Kunstgenossen bewunderte die produktive Kraft des Meisters, den hohen, kühnen Flug seiner Phantasie, die Erhabenheit seiner Gedankenwelt aus tiefster Seele; und zwar waren es nicht nur die Vertreter der jüngeren Generation, die ihm ihre rückhaltlose Verehrung entgegenbrachten, — es befanden sich auch ältere Künstler, wie z. B. Joh. Friedr. Reichardt darunter. Andere, wie Romberg, Cherubini, Spohr, Cramer und Tomaschek, erklärten sich nur bedingungsweise für Beethoven. Sie waren wohl mehr oder weniger im Klaren darüber, daß es sich hier um eine außerordentlich bedeutende und eigenthümliche Erscheinung handelte, hatten sich aber schon zu fest in eine ganz bestimmte Kunstrichtung hineingelebt, um dem größten aller Instrumentalkomponisten auf seinen wundersamen Pfaden folgen zu können. Der fachmännisch scharf ausgeprägte Standpunkt, den sie einnahmen, engte ihren Blick bis zu einem gewissen Grade ein, und ließ sie nur Dasjenige anerkennen, was ihrer durch wahlverwandschaftliche künstlerische Einflüsse, sowie durch die eigene produktive Thätigkeit gewonnenen Geschmacksrichtung entsprach.





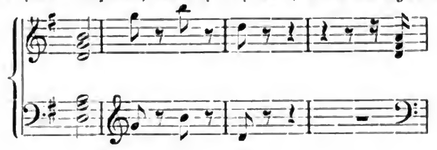
XI.

Die Klavier- und Kammermusikwerke.

2.

Der erste Abschnitt über die Klavier- und Kammermusikwerke hat uns bis zum Jahr 1802 geführt. Man könnte es das „Sonatenjahr" in Beethoven's Leben nennen, denn außer der Veröffentlichung seiner Opera 26, 27 und 28 fällt in dasselbe die Komposition von nicht weniger als fünf Sonaten. Diese sind: die drei Sonaten op. 30 mit Violinbegleitung und die Sonaten Nr. 1 und 2 des op. 31. Die beiden letzteren Tonschöpfungen erschienen zuerst Anfangs 1803 bei Nägeli in Zürich, und zwar ohne Werkzahl. Bezüglich derselben erzählt Ries in seinen Erinnerungen.

„Als die Correktur ankam, fand ich Beethoven beim Schreiben. 'Spielen Sie die Sonaten einmal durch', sagte er zu mir, wobei er am Schreibpulte sitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch B. schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende des ersten Allegro's in der Sonate in G dur, hatte aber Nägeli sogar vier Takte hinein componirt, nämlich nach dem 4. Takte des letzten Halts:



Als ich diese spielte, sprang B. wüthend auf, kam herbei gerannt und stieß mich halb vom Klavier, schreiend: 'Wo steht das, zum Teufel?' Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen und zusetzen sollte: Edition très correcte."

So wurde der biedere Beethovenverbesserer Nägeli bestraft. Simrock druckte die beiden Sonaten der empfangenen Weisung gemäß als op. 31. Dann erschienen sie als op. 29 bei Cappi in Wien. Die dritte zu op. 31 gehörende Sonate wurde zunächst von Nägeli ohne Opuszahl herausgegeben. 1805 erschien sie aber vereinigt mit den beiden vorerwähnten Sonaten als op. 29 bei Cappi.

In Betreff dieser drei Kompositionen, welche man jetzt nur noch als op. 31 kennt, bemerkte Czerny seiner Zeit, daß man in ihnen „die theilweise Erfüllung seines [Beethoven's] Entschlusses verfolgen" könne, als Komponist „einen neuen Weg einzuschlagen". Das Streben danach machte sich freilich, wie wir sahen, schon längst bemerklich. Vergleicht man die Sonaten op. 7, 13, 26 und 27 Nr. 2 mit denjenigen, welche in op. 31 enthalten sind, so kann die Äußerung Czerny's nur auf die zweite derselben bezogen werden, wie schön auch die beiden anderen sind. Diese Sonate — sie steht in D moll — gehört zu den glücklichsten Eingebungen Beethoven's im Bereich der Klaviermusik. Düster, einer inhaltsschweren Frage gleich, beginnt das Werk pianissimo mit dem gebrochenen, auf einer Fermate ausruhenden Sextaccord der Dominante des Haupttones. Darauf eine kurze, hastige Antwort, welche nach vier Takten im Adagio-Tempo gleichfalls zu einer Fermate führt. Und abermals wird die Frage gestellt, diesmal eine Terz höher in C dur. Nun aber stürmt der Satz unaufhaltsam fort, bis zum Eintritt des halb gebieterischen, halb bittenden Hauptthema's,





dessen erste Hälfte im Baß ertönt, während der zweite Theil dem Diskant zuertheilt ist:

Dann folgt das zweite, seiner rhythmischen Bewegung nach aus den Einleitungsgängen entwickelte Motiv mit seinen stürmisch bewegten, heftig aufeinanderplatzenden Nachsätzen, die zur Reprise hinleiten. Der zweite Theil beginnt mit drei gebrochenen und in Fermaten auslaufenden Akkorden, welche von D nach dem entfernten Fis moll führen. In dieser Tonart erfolgt von Neuem die Aussprache des ersten Thema's auf ähnliche Weise wie zu Anfang. Der damit gewonnene Abschnitt vertritt die Durchführung. Eine Episode schließt sich daran, welche mit monologartigen Recitandos beginnt. Dergleichen findet sich schon in dem Adagio eines Haydn'schen Streichquartetts. Eine Neuerung, wie man vermuthen könnte, war also damit nicht gegeben. Beethoven behandelt indessen das instrumentale Recitativ hier, und in ein paar späteren Fällen noch auf durchaus eigenartige Weise. Bei ihm nimmt es sich wie eines jener Selbstgespräche aus, die er bisweilen auch mit Worten in seinen Notizbüchern zu führen pflegte.

Nach der erwähnten Episode geht Beethoven mit kühner Wendung sogleich zum zweiten Thema über, worauf das Musikstück, dem ersten Theil analog, seinen weiteren Fortgang nimmt.

Wenn dieser Satz eine großsinnige Leidenschaftlichkeit darstellt, so ergeht sich das Adagio in schön beruhigter, weihevoller Stimmung, welche nur einmal durch einen rasch vorübergehenden Nachklang an das so eben Vernommene getrübt wird. Im letzten Stück hingegen bricht sich eine dem ersten Allegro verwandte Stimmung Bahn, nur daß es in seiner rastlosen Bewegung zu keinem Ruhepunkt kommt. Trotzdem ist die Wirkung hier nicht so aufregend wie im Anfangssatz.

Über dieses Finale berichtet Czerny, Beethoven sei durch einen gallopirenden Reiter auf die geschwungene Figuration des Thema's gebracht worden, woran er die Bemerkung knüpft, daß jeder zufällige Klang sich in des Meisters Geist zu Musik gestaltete.

Von den beiden anderen Sonaten des op. 31 dürfte diejenige aus Es dur zu bevorzugen sein, da sie nicht nur die gemüthvollere, sondern hinsichtlich der thematischen Entwickelung auch die interessantere ist. Man sagt, es sei nicht leicht, Motive zu erfinden, welche für größere musikalische Erzeugnisse hinreichend ausgiebig sind. Ebenso schwierig ist's aber, aus einfachen Themen etwas Bedeutsames hervorgehen zu lassen. Und in diesem Betracht muß man immer wieder über die reiche Erfindungsgabe Beethoven's staunen, mit Hilfe unscheinbarer Gedanken organisch gegliederte, wirkungsvolle Tonstücke zu bilden. Ein Beispiel unter vielen ist dafür auch das erste Stück der Es dur-Sonate. Welche mannichfaltigen Gestaltungen hat er dem ersten Takt desselben



abgewonnen![1]

Der Grundzug dieses Motiv's ist trauliche Innigkeit. Und nun betrachte man einmal dessen verschiedenartige Wandlungen im Verlaufe des Satzes. Einen schwermüthigen Ausdruck gewinnt es im Moll, und humoristisch nimmt es sich wiederum in der Durchführung aus. Da offenbart sich echte künstlerische Zeugungskraft. Das zweite Stück „Allegretto vivace" ist ein Scherzo, obwohl kein ganz heiteres; es kommen eben auch ernste Dinge darin zur Sprache.

Einem Januskopf könnte man die graziöse Menuett mit ihrem Trio vergleichen: erstere hat einen auf die Vergangenheit, letzteres einen auf die Zukunft hinweisenden Charakter. Der letzte Satz „Presto con

---

[1]) Rob. Schumann hat dasselbe Motiv dem ersten Satze seines Streichquartetts in A dur zu Grunde gelegt, und mit schöner Wirkung auf seine Weise kommentirt.

fuoco“ fesselt nicht allein durch die thematische Arbeit, sondern auch durch die in ihm sich kundgebende temperamentvolle Frische und Lebendigkeit der Empfindung.

Auch die erste Sonate (G dur) des op. 31 hat ihre eigenen Vorzüge. Der dem Ausdruck nach kurz angebundene Hauptsatz „Allegro vivace“ enthält viele feine, geistreiche Einzelheiten namentlich in rhythmischer Beziehung, entbehrt aber gerade dadurch eines bei Beethoven sonst nicht leicht fehlenden langathmigeren Gedankenstromes. Breitere melodische Themenbildung ist ganz darin zu vermissen. Diese hat desto mehr Berücksichtigung in dem folgenden „Adagio grazioso“ gefunden, welches sich durch warmblütige, in edlem Sinne an südländische Art erinnernde Kantilenenzüge auszeichnet. Der reichlich hinzugefügte ornamentale Schmuck erhöht die Reize der sinnlich schönen Wirkung dieses Stückes. Das Rondo zeigt, daß Beethoven auch seine Stunden hatte, in denen er sich gar liebenswürdig in wohlgemuther Tändelei ergehen konnte. Trotzdem weiß er dabei den Hörer durch geistreiche musikalische Gestaltung fortwährend zu beschäftigen.

Nicht so glücklich wie mit den zuletzt erwähnten Kompositionen war Beethoven mit seiner 1806 veröffentlichten F dur-Sonate op. 54, deren Entstehungszeit unbekannt ist. Schindler meint, sie sei vor op. 47 geschrieben. Hiernach könnte sie möglicherweise gleichfalls in's Jahr 1802 fallen, dem auch, wie schon bemerkt, die drei Sonaten mit Violinbegleitung op. 30 angehören. Ihre Herausgabe erfolgte im Jahr 1803. Gewidmet wurden sie dem Kaiser Alexander I. von Rußland, der sich dafür durch einen Brillantring erkenntlich zeigte.

Nr. 1 (A dur) ist ein angenehmes, und namentlich in seinem gesangreichen Adagio ansprechendes Werk. Doch hat es nicht die allgemeine Anerkennung der anderen Sonaten desselben Heftes erlangt. Von diesen erfreut sich die zweite in G dur, obwohl sie keineswegs die bedeutendere genannt werden kann, besonderer Bevorzugung. Sie verdankt dies zumeist ihren beiden letzten Stücken, von denen das „Tempo di Minuetto“ durch seine gemüthvolle, zum Herzen gehende Melodik, und der Schlußsatz durch das ungemein Spirituelle seines Charakters ausgezeichnet ist. Ohne Mühe wird man in diesem von Lustigkeit über-

sprudelnden Finale ein idealisirtes Genrebild heiterster Volksbelustigung erkennen.

Im großen ernsten Stil ist die C moll-Sonate (op. 30, Nr. 2) gedacht. Nur das zierliche Scherzo, dessen Trio theilweise als Canon in der Oktave, doch nicht mit durchaus strenger Beibehaltung der Intervallschritte in der nachahmenden Stimme behandelt ist, macht eine Ausnahme davon. Die übrigen Sätze sind bei markiger Gedrungenheit vom edelsten Pathos erfüllt. Dieses steigert sich in den theilweise düster gefärbten Allegrosätzen bis zu feurigem und heftigem Ausdruck, wogegen es in dem seelenvollen und fantasiereichen Adagio mit gehaltener Würde auftritt. Die ganze Komposition athmet durchweg den Geist ihres Urhebers. Unter den Stücken mit Violinbegleitung darf sie als eine der bedeutendsten, wenn nicht als die bedeutendste bezeichnet werden.

Mehr Glanz entwickelt freilich die unter dem Namen „Kreutzer-Sonate" (op. 47) bekannte Komposition. Dies erklärt, warum Spieler, die auf Effekt und Beifall ausgehen, sie stets vor der C moll-Sonate bevorzugt haben. Beide Partien, sowohl die des Klaviers wie der Geige, sind konzertirend gehalten und aufs Dankbarste ausgestattet, so daß das Werk allerdings im eigentlichen Sinne des Wortes ein Konzertstück ist. Die ersten beiden Sätze desselben entstanden, wenigstens zum Theil, aus besonderer Veranlassung. Im Frühjahr 1803 hielt sich der Violinist Bridgetower, ein Mulatte, in Wien auf. Da er sich dort öffentlich hören lassen wollte, so war ihm die Unterstützung einer hervorragenden Kraft erwünscht. Sein Augenmerk hatte er dabei auf keinen Geringeren als auf Beethoven gerichtet. Dieser erklärte sich bereit, in der von Bridgetower zu veranstaltenden Akademie mitzuwirken, und bestimmte dazu die in Rede stehende Sonate, von der indessen erst „ein großer Theil des ersten Allegro's" existirte, wie Ries berichtet. Beethoven beeilte sich keineswegs mit der Vollendung desselben, sowie mit der Aufzeichnung der übrigen Sätze, bis Bridgetower ihn drängte „weil sein Konzert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte."

„Eines Morgens, so fährt Ries fort, ließ mich Beethoven schon

um halb fünf Uhr rufen und sagte: 'Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegro's schnell aus.' Die Clavierstimme war nur hier und da notirt. — Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F dur hat Bridgetower aus Beethoven's eigener Handschrift im Konzerte im Augarten, Morgens um 8 Uhr, spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war."

Den letzten Satz dieser Sonate entlehnte Beethoven, da es zu spät war, ein Finale zu komponiren, aus der im vorhergehenden Jahr entstandenen A dur-Sonate (op. 30 Nr 1), an dessen Stelle er dann die Variationen für die letztere schrieb.

Das Datum des Bridgetower'schen Konzertes, in welchem die Sonate op. 47 ihre erste öffentliche Aufführung erlebte, ist nicht festgestellt. Wahrscheinlich war es der 17. oder 24. Mai. Bridgetower erzählte einem seiner Bekannten, die erste Abschrift des Werkes sei für ihn mit der Widmung Beethoven's versehen gewesen. Eines Streites halber „wegen eines Mädchens" habe derselbe aber wieder von der Dedikation abgesehen. Es läßt sich natürlich nicht mehr feststellen, in wieweit diese Erzählung begründet ist. Thatsächlich eignete Beethoven die Sonate dem französischen Geiger Rudolph Kreutzer zu, der als Begleiter des Generals Bernadotte 1798 in Wien gewesen und zu dem Meister in nähere Beziehung getreten war.

Das erste Stück hebt mit einer spannenden Adagio-Einleitung an, deren vier erste Takte im hellen A dur von der Violine allein theils accordisch und theils doppelgriffig vorgetragen werden, wodurch sogleich die diesem Instrument in dem Werke zugewiesene exzeptionell hervorragende Rolle markirt ist. Die Antwort des Klaviers bringt denselben Gedanken in der entsprechenden Molltonart. Nach weiteren fünf Takten, deren Inhalt sich auf das schon Gehörte bezieht, zertheilen sich die Tonfolgen in kleinste, filigranartig gebildete Phrasen, aus denen die beiden Anfangsnoten des ersten Thema's vom anschließenden „Presto" entwickelt werden. Dieses letztere hat einen schwungvoll feurigen Charakter. Das ruhige, wie ein frommer Bittgesang in die wildbrausenden Tonwogen hineinklingende Seitenmotiv bildet einen wohlthuenden Ruhepunkt.

Von reizender Anmuth ist das Andante-Thema nebst seinen vier Variationen, in denen Beethoven, die dritte ausgenommen, beiden

Instrumenten Gelegenheit zur Entfaltung der elegantesten und wirksamsten Spielmanieren, selbstverständlich in edelster Richtung, giebt. Die letzte Variation schließt mit einer ausgedehnten, mehrfach auf das Thema sich zurückbeziehenden Coda.

Im Vergleich zu den beiden ersten Sätzen erscheint das Finale (Presto) von leichterem Gepräge; dennoch hat es, für sich betrachtet, seine Vorzüge. Der schlanke, flotte Verlauf und die übermüthig kecke Lustigkeit desselben lassen den Antheil des Hörers nicht ermüden, zumal die Wirkung eine brillante ist. —

Mit der zweiten und namentlich der dritten Symphonie hatte Beethoven jenen „neuen Weg" im Gebiete der Orchesterkomposition inaugurirt, den er sich durch einige seiner, zwischen die Jahre 1797—1803 fallenden Sonatensätze vorgebahnt, indem er die überkommenen Formen mit neuem Inhalt erfüllte. Was er in dem einen Kunstzweige am Ausdrucksvermögen gewann, kam alsbald auch in dem andern zum Vorschein. Sehr begreiflich ist es, daß er seine künstlerischen Ideale zunächst in Schöpfungen zu verwirklichen suchte, welche dem von Jugend an ihm geläufigsten und vertrautesten Instrumente, dem Klavier, gewidmet waren. Erst nachdem Beethoven sich hier selbstständig fühlte, nahm er aufs neue die symphonische Gattung in Angriff, und das Resultat war, zumal in der „Eroica" ein solches, welches das bisher von ihm im Orchestralen Geleistete, wenn auch nicht völlig verdunkelte, so doch an geistiger Größe und Mächtigkeit bedeutend überstrahlte. Um die Zeit der Vollendung seiner dritten Symphonie schrieb aber Beethoven auch zwei weitere Sonaten, welche einen großen Fortschritt in der Klavierkomposition bezeichnen: es sind diejenigen in C dur (op. 5$\frac{3}{}$) und F moll (op. 57).

Die dem Grafen Waldstein zugeeignete C dur-Sonate unterscheidet sich von ihren Vorgängerinnen nicht allein durch die ungewöhnliche Ausdehnung der beiden Hauptsätze, sondern auch durch ihren ganz eigenartigen Inhalt, dem keine zweite analoge Erscheinung, selbst in Beethoven's Schaffen nicht, an die Seite gestellt werden kann. Man hat dies Werk als ein Produkt der Freude am Tonspiel, der „Spielseligkeit" bezeichnet und warme Empfindung darin vermißt. Wenn

es dazu benutzt wird, um die Virtuosität der Hände zu zeigen, so kann es dieser Ansicht Vorschub leisten; dann ist aber nicht das Werk, sondern der Spieler Schuld daran. Von einem echten Künstler vorgetragen, der die Virtuosität nur als Mittel zum Zweck gebraucht, wird sie den Hörer in andere, höhere Regionen versetzen.

Diese Sonate mit ihrem in weite, ungemessene Fernen hinausschwärmenden Charakter ist romantischen Zaubers voll. Ursprünglich bestand sie aus drei selbstständigen Sätzen. Ries erzählt darüber Folgendes:

„In der Sonate (C dur, op. 53) die seinem ersten Gönner, dem Grafen v. Waldstein gewidmet ist, war anfänglich [als zweites Stück] ein großes Andante. Ein Freund Beethoven's äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser fürchterlich von ihm hergenommen wurde. Allein ruhigere Überlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F dur, 3/8 Takt, allein heraus, und componirte die interessante Introduction zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu."

Hierbei ist zu bemerken, daß Beethoven diese kurze Einleitung des Finale's der Sonate bald nach deren Vollendung hinzugefügt haben muß, denn dieselbe wurde in ihrem gegenwärtigen Bestande schon 1805 veröffentlicht, während das ausgeschiedene Stück erst 1806 als „Andante favori" im Musikhandel erschien.

Im heimlichen Geflimmer kündigt sich das erste, aus wenigen Noten bestehende und eben nur hingehauchte Motiv des Hauptsatzes „Allegro con brio" an. Bald aber quillt reicheres Leben daraus hervor. An- und abschwellende Tonwogen führen zu dem im entlegenen E dur auftretenden, von wonniger Empfindung getränkten Seitenthema. Bei seiner Wiederholung wird es von Achtel-Triolengängen umspielt, welche dann selbstständig weiter fortlaufen, und nach einigen Takten in lebhaft flatternde Sechzehntheilbewegung übergehen. Eine daran geknüpfte Periode sehnsüchtigen Ausdrucks leitet, den ersten Theil abschließend, zum Anfang zurück.

Die Durchführung ist diesmal nicht so einheitlich gehalten, wie es sonst in der Regel bei Beethoven geschieht. Sie zerfällt in zwei deutlich geschiedene Abschnitte, die, genau betrachtet, nichts mit-

einander zu thun haben. Im ersten derselben wird das an der Spitze des Satzes befindliche Motiv durchgenommen, im zweiten die vorerwähnte, nach dem Seitenthema eingeführte Triolenfigur in phantastischen Modulationen. Nachdem der Meister sich genug gethan, bereitet er den Wiedereintritt des ersten Theiles vor. Dieser Rückgang hat entschiedene Ähnlichkeit mit dem des ersten Satzes der B dur-Symphonie.

In der breitgestalteten Coda kommt der Tondichter nochmals auf den Grundgedanken in ausführlicher Weise zurück. Und auch von dem zweiten Thema kann er sich nicht trennen: es wird unmittelbar vor dem Ende des Satzes repetirt, und zwar in C dur, der Haupttonart desselben, wodurch sein klares Kolorit so recht festgestellt und dem Hörer zu bleibender Erinnerung eingeprägt wird.

Das zweite Stück, „Allegretto moderato", hat die Rondoform. Man könnte es eine musikalische Feerie nennen. Aber es ist mehr. Mitten in die Romantik desselben sind stürmische, echt Beethovenisch aufbrausende Momente eingeflochten, die um so wirksamer den unaussprechlichen Duft und Liebreiz des in verschiedener Beleuchtung mehrmals wiederkehrenden Anfangsmotives hervortreten lassen. Welch eine reiche Mannichfaltigkeit hier aus einem Keime abgeleitet ist, läßt sich nicht beschreiben. Man muß es selbst Takt für Takt aus den Noten herauslesen.

Wenn die C dur-Sonate großentheils einen hellschimmernden Glanz ausstrahlt, welcher im Rondo stellenweise wie verklärt erscheint, so sind in den beiden äußeren Sätzen der F moll-Sonate, op. 57, böse und gute Geister, mit einem Wort, die Gewalten der Leidenschaften entfesselt, weshalb man sie die „appassionata" genannt hat. Gegen diese nicht von Beethoven herrührende Bezeichnung trat seiner Zeit Czerny auf, indem er erklärte, daß das Werk für den „Beititel Appassionata jedenfalls zu groß" sei. Allerdings ließe sich gegen das hier gebrauchte Epitheton insofern eine Einwendung machen, als es zu allgemein gehalten ist, da es bekanntlich verschiedene Arten und Abstufungen des passionirten Ausdruckes giebt. Die in dieser Sonate vorherrschende Leidenschaftlichkeit dürfte indessen nicht unpassend dadurch

näher zu bestimmen sein, daß man sie als eine schwärmerisch dämonische bezeichnet.

Der erste Satz „Assai allegro“ beginnt wie in schwerem Hinträumen. Es ist nicht allein die nächtlich geisterhafte Stimmung, wodurch dieser Eindruck hervorgerufen wird, sondern auch die Nebeneinanderstellung ungleichartiger Tonbilder. Aus diesen wundersam kontrastirenden Ideenkombinationen, deren latenter Zusammenhang nur nachempfunden werden kann, ringt sich das Seitenmotiv



gleich einer heh'ren Gestalt empor. Doch auch diese Erscheinung verflüchtigt sich alsbald. Vorüber ist der Traum. Ihm folgt schmerzliches, von heftigen Gefühlsausbrüchen begleitetes Erwachen. Damit schließt der erste Theil, welcher ohne Reprise ist und sofort in den Durchführungssatz übergeht. In demselben kehren jene anfänglichen Visionen wieder, die nunmehr in anderer Gruppirung ausgedeutet werden. Daran knüpft sich unmittelbar die durch den Bau der Sonatenform gebotene Repetition des ersten Theiles. Ein wild erregter, im Pianissimo ersterbender Nachsatz bildet das Ende. Auf diesen stürmischen Erguß thut das mild ernste As dur-Thema des Andante's mit seinen sinnig schönen Veränderungen doppelt wohl. Es ist der Lichtpunkt des Werkes, dessen affektvolles Finale die Seele wiederum in die tiefste Bewegung versetzt. Wie dunkle, von Stürmen gepeitschte Fluthen wälzen sich in ihm die empörten Tonwogen drohend dahin. Nur in der Mitte des Stückes gebietet der, seinen Stoff beherrschende Meister Ruhe.

Über die Zeit der Aufzeichnung dieser Tonschöpfung stehen sich zwei widersprechende Angaben gegenüber. Schindler sagt:

„Das erste Werk, das auf die Anstrengungen mit der Oper Fidelio gefolgt, war die Sonate in F moll, op. 57 . . . . . . Der Meister schrieb sie während einer kurzen Rast bei seinem Freunde, dem Grafen Brunswick, in einem Zuge nieder. Sie ist bekanntlich diesem Freunde

gewidmet. Von diesem Werke verdient noch bemerkt zu werden, daß darin der Umfang des Pianoforte schon das viergestrichene e erreicht."

Hiernach müßte diese Komposition ins Jahr 1806 fallen, denn der Fidelio wurde gegen Ende 1805 bühnenfertig, und im folgenden Jahr besuchte Beethoven seinen Freund Brunswick in Ungarn gelegentlich der dahin unternommenen Badereise. Ries dagegen setzt die Entstehung der F moll-Sonate ins Jahr 1804. Diese Angabe scheint die richtigere zu sein. Denn Ries erzählt das folgende, auf dies Werk bezügliche Erlebniß, welches sich in Döbling, dem Aufenthaltsorte Beethoven's im Sommer 1804, zutrug:

„Bei einem Spaziergange, auf dem wir uns so verirrten, daß wir erst um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf oder herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er, 'da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen.' — Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt, mich noch zu sehen, und sagte: Heute kann ich Ihnen keine Lection mehr geben, ich muß noch arbeiten."

Ries bemerkt ausdrücklich, es habe der Sonate op. 57 gegolten. Eine Verwechselung mit einer anderen Sonate ist nicht denkbar, da das erste Thema des Finale's, welches ein musikalischer Mensch auch nach nur einmaligem Hören nicht so leicht wieder vergessen wird, sich Ries'ens Gedächtniß fest genug einprägen mußte, um es mit Bestimmtheit wiederzuerkennen, als die Sonate drei Jahre später (1807) herausgegeben wurde. Die Äußerung Beethoven's aber, es sei ihm „ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen," spricht dafür, daß die beiden ersten Stücke derselben schon vorhanden waren. Ob er die bereits vollständig konzipirte Sonate erst im Jahr 1806 niedergeschrieben hat, ist eine Frage, die sich schwerlich noch feststellen läßt.

Im Hinblick auf die Großartigkeit der beiden zuletzt betrachteten Werke ist es erklärlich, wenn Beethoven vorläufig von weiteren Sonatenkompositionen absah, da er kaum hoffen durfte, sie noch zu überbieten. Dann aber war er auch durch seine Oper, sowie durch die Förderung anderer bedeutender Arbeiten vollauf in Anspruch genommen. Überdies

mochte er das Verlangen hegen, auch wieder einmal der Gattung des Streichquartetts, welche von ihm seit dem Jahr 1800 nicht mehr berührt worden war, seine Kräfte zu widmen. Wirklich finden sich unter den Fideliosskizzen Aufzeichnungen zu dem zweiten Satz (Allegretto scherzando) des F dur-Quartetts op. 59 Nr. 1 — ein Beweis, daß Beethoven schon 1804 oder in der ersten Hälfte des Jahres 1805 mit neuen Quartettideen umging. Allein es verstrich noch einige Zeit, bevor er dieselben ernstlich ins Auge faßte. Direkten Antrieb dazu empfing er durch den Grafen Rasoumowsky.[1]) Dieser ersuchte Beethoven um's Ende des Jahres 1805, Streichquartette über russische Nationalmelodien zu komponiren. Beethoven entsprach seinem Wunsch, und begann am 26. März 1806 mit dem ersten der drei Quartette op. 59.[2]) Ihre gänzliche Vollendung erfolgte spätestens im Jahr 1807. Mit russischen Volksgesängen haben sie wenig zu thun. Zwar sind die einzelnen Bestandtheile des „Thème russe“, mit welchem das Finale des F dur-Quartetts beginnt, in diesem Satz motivisch verwerthet, sonst aber kommt nur noch eine sechstaktige Melodie slavischen Ursprunges in dem Maggiore des „Allegretto's“ zum zweiten Quartett (E moll) vor. Das dritte Quartett (C dur) enthält kein einziges derartiges Motiv, es ist unter Benutzung völlig frei erfundener Themen entstanden.

Ein Blick auf diese Werke genügt, um zu erkennen, daß in ihnen ein völlig anderer Geist lebt, wie in den Streichquartetten op. 18: sie sind durchaus dem eigenthümlich selbstständigen Stil entsprechend, welchen Beethoven sich inzwischen durch die Sonaten- und Symphonien-Komposition zugebildet hatte.

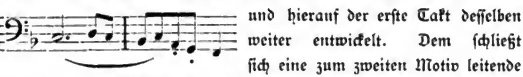
Das erste dieser Quartette hat Anfangs etwas Verschlossenes, und dadurch, daß die Anfangstakte auf dem Quartsextakkord des F dur-Dreiklanges, dann aber bis zum 18. Takte auf dem Dominantseptimenakkord desselben ruhen, etwas ungemein Spannendes. Der Hauptgedanke tritt zuerst in der tieferen Lage des Violoncello's auf,

---

[1]) S. dens. S. 180.
[2]) Sie sind dem Grafen Rasoumowsky gewidmet.



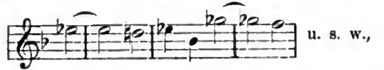
wird aber alsbald von der ersten Geige in aufsteigender Linie forgeführt, während die anderen Stimmen im einfachsten Achtel-Accompagnement die harmonische Füllung dazu geben. Ein Nachsatz folgt. Sobald er vorüber ist, wandelt den Meister auch schon das Verlangen nach thematischer Arbeit an, die überhaupt in dem ersten Allegro dieses Quartetts außerordentliche Bedeutung gewinnt. Zunächst wird folgendes Glied des Thema's



und hierauf der erste Takt desselben weiter entwickelt. Dem schließt sich eine zum zweiten Motiv leitende Periode an. Dasselbe ist, wie das erste, von breiter melodischer Beschaffenheit; es hat aber im Gegensatz zu jenem einen freudigen Ausdruck, der sich bald in ein heiteres neckisches Spiel mit Triolenfiguren verliert, worauf die vier ersten Noten des Hauptthema's in dieser Umbildung erscheinen:

u. s. w.

Aus ihr werden in dem Durchführungssatz die mannichfaltigsten Neubildungen abgeleitet, deren Verwendung im Verein mit den Einzeltheilen des ursprünglichen Thema's, unter Einführung einer kontrapunktischen Gegenstimme



und gelegentlicher Einflechtung der vorerwähnten Triolenbewegung, einen höchst kunstvollen Bau von reichster kombinatorischer Gestaltung ergiebt. In großen, weiten Linien zieht Beethoven hier magische Kreise, die sich nicht Jedem erschließen. Leichter zugänglich ist das mit einem verschwenderischen Gedankenreichthum ausgestattete „Allegretto vivace". Durch das ganze Stück, dessen „göttliche Länge" nichts weniger als ermüdend wirkt, geht ein scherzender Humor, doch ein

Humor, aus dessen Lächeln tiefer Ernst und sogar Thränen hervorschimmern. Und diese Thränen, sie fließen reichlicher im Adagio. Nur ein der Verzagtheit nahes Gemüth konnte die Trauergesänge anstimmen, welche sich durch dieses Stück verbreiten. Erscheint auch die herrliche Des dur-Kantilene des Mittelsatzes wie ein Trosteswort, — das schmerzvolle Weh' wird dadurch nicht beschwichtigt. Von Neuem ertönen jene klagenden Weisen, die wir zuvor vernommen. Aber ihr Ausdruck ist kein ungestümer, gewaltsamer, sondern ein geläuterter, verklärter. Darum wirkt er ergreifend und erhebend zugleich. Mit großer Feinheit ist der Übergang zu der völlig entgegengesetzten Gefühlstonart des Finale's durch eine kühn geschwungene Geigenkadenz vermittelt. Sie läuft in eine Trillerkette aus, unter deren Vibrationen die russische Melodie,



das Hauptmotiv des Finale's, vom Violoncello intonirt wird. Beide Instrumente wechseln alsdann ihre Rollen. Und nun geht's in Saus und Braus weiter. Neues kommt hinzu, doch sind die beiden Anfangstakte des obigen Thema's mit großer Kunst darin verwebt.

Die zweite Violine bringt das vom Violoncello und der ersten Geige in Moll imitirte Seitenmotiv. Jetzt trennen sich die Stimmen, welche bis dahin einträchtig zusammengewirkt haben, mit Heftigkeit, und suchen sich dann paarweise in scharf markirten, mit einander kontrastirenden Rhythmen gegenseitig den Rang streitig zu machen. Es ist, als ob zwei Parteien in ein schroff geführtes Wortgefecht gerathen, und sich dann wieder friedlich vereinigen.

Die Durchführung ist im Wesentlichen aus dem dritten und vierten Takt der russischen Melodie aufgebaut. Bald gerathen die Stimmen abermals in Widerspruch miteinander, und heftiger noch denn zuvor. Doch auch diesmal wird Alles zur beiderseitigen Zufriedenheit geschlichtet, und mit dem Wiedereintritt des russischen Thema's beginnt das Spiel von vorne. Indessen hält der Meister nach gewohnter Art noch eine

Überraschung in Bereitschaft. Mit Beginn der Koda werden Anfang und Ende des „thème russe", in Eins zusammengezogen, auf die lustigste Art kontrapunktisch verarbeitet. Schließlich erhält die Anfangsphrase das Übergewicht, welche zuletzt im Piano mit einer Zärtlichkeit vorgebracht wird, als ginge es zum Abschiednehmen. Dies erfolgt denn auch wirklich. Noch ein leises Zuwinken, und ein fanfarenartiges Aufrauschen bringt das Ende.

Einer anderen Basis ist das zweite, in E moll stehende Quartett entsprossen. Das erste Allegro neigt zum elegisch zarten Ausdruck, hält denselben jedoch nicht durchweg fest, sondern schlägt zwischendurch auch kräftige Töne an. Die Zusammenschließung dieser Gegensätze verleiht dem sensibeln, für die vollkommene Darstellung gar schwierigen Musikstück ein eigenthümlich schillerndes Gepräge, so daß es zu einer ruhig gefaßten Stimmung nicht kommt. Dieser begegnen wir aber in dem E dur-Adagio, einem pathetisch empfundenen Tonsatz, dessen weitgespannte Perioden von langathmigen, getragenen Kantilenen durchzogen sind. Czerny berichtete über dieses Adagio, es sei Beethoven gekommen, „als er einst den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte". Die feierliche Andacht, von der darin Alles erfüllt ist, widerspricht nicht der Möglichkeit, daß der erhebende Anblick des nächtlich funkelnden Firmamentes zu dieser Schöpfung Anregung gegeben hat.

Das „Allegretto" (E moll) ist durch seinen elegischen Zug dem ersten Satz verwandt, nimmt aber im „Maggiore" beim Eintritt der russischen Melodie eine heitere Wendung. Dies Thema wird zweimal nacheinander in der Bratsche, zweiten Geige, im Violoncello und der ersten Violine durchgenommen, zunächst mit einer kontrapunktischen Figur in Triolenbewegung und hinterher mit einer in Achteln. Ein drittes Mal erscheint es dann noch kanonartig in allen vier Stimmen, worauf wieder das Allegretto folgt. Beide Hauptabschnitte dieses originellen Satzes sind nach ausdrücklicher Vorschrift Beethoven's derart zu repetiren, daß das „Maggiore" zweimal und das „Allegretto" dreimal zu Gehör kommt. Was Beethoven zu dieser außergewöhnlichen Anordnung bestimmt haben kann, bleibt unklar. Wahrscheinlich

wollte er dem Stück durch die Wiederholungen eine dem Umfang der anderen Sätze entsprechende längere Dauer geben, denn daß sie zu Gunsten des „Thème russe“ vorgeschrieben sind, ist nicht anzunehmen, weil dasselbe oft genug erklingt, und außerdem keine besondere Bedeutung beanspruchen kann.

Das Finale, ein Presto, ist von launig kapriziösem Charakter. Es steht, wie der erste Satz in E moll, beginnt aber merkwürdigerweise in C dur, von dem Beethoven für's Erste nicht loskommen kann. Dreimal strebt er der Haupttonart des Stückes zu, und immer wieder wendet er sich zum anfänglichen C dur zurück. Beim vierten Mal endlich verläßt er es, und so stellt sich das E moll erst mit dem 52. Takt fest. Diese Exposition giebt einen Vorgeschmack von dem eigenwilligen Humor, welcher in dem Satze vorherrscht. Sie wiederholt sich, theilweise wenigstens, noch dreimal im weiteren Verlaufe des Stückes, wodurch dasselbe an die Rondoform erinnert. In der Durchführung wird mit dem Anfang des ersten Thema's



und den aus dessen einzelnen Theilen gewonnenen Neubildungen operirt. Auf sinnreiche Art ist beide Male nach dem Vorausgange des Seitenmotivs der Wiedereintritt des Hauptgedankens durch die drei ersten Töne der obigen Notirung vorbereitet — ein neckisches, aber auch verfängliches Tonspiel, welches durch Ausbleiben eines der Spieler gar leicht zu Störungen führen kann. Der äußerst animirte Satz schließt im più presto mit einer feurigen, aus dem Anfangstakt des ersten Thema's entwickelten Coda nach Art einer Stretta.

Mehr als in den beiden schon betrachteten Quartetten hält Beethoven in dem dritten des op. 59 den rein musikalischen Standpunkt inne. Er zeigt hier, wenigstens in dem Anfangs- und Schlußsatz, welch' große tonkünstlerische Wirkungen auch ohne poetischen Hintergrund zu erreichen sind, geht aber dabei freilich im Finale

einigermaßen über den Quartettstil hinaus, und streift in das Gebiet des Orchestralen hinüber, wodurch man verleitet worden ist, dies Stück mit mehrfacher Besetzung unter Hinzuziehung des Kontrabasses aufzuführen. Die Motive der beiden äußeren Sätze sind nicht so empfindungsreich, wie in den meisten anderen Instrumental-Kompositionen Beethoven's. Was er jedoch aus ihnen entstehen läßt, ist durch Spannung, kraftvolle Frische und Schlagfertigkeit des Ausdrucks in hohem Grade ausgezeichnet. Das Finale bewegt sich mit Vermeidung jeder Trockenheit zum Theil in der fugirten Schreibart. Einen entschiedenen Kontrast dazu, wie auch zum ersten, durch eine gedankenschwere Introduktion eingeleiteten Allegro, bildet das „Andante, quasi Allegretto“ (A moll). In ihm spricht sich eine Stimmung aus, die der Annahme Vorschub leistet, daß es durch bedeutsame Veranlassung entstanden ist. Zu Anfang klingt das Stück an den Romanzenton an, ein Eindruck, der durch den Pizzikatobaß verstärkt wird. Man vermeint eine tragische Geschichte erzählen zu hören. Die weitere Entwickelung wird so affektvoll, es kommen so wehmüthige Accente zum Durchbruch, daß sich die Empfindung aufdrängt, als ob hier eine tiefeingreifende Episode aus dem Leben des Meisters mitgewirkt habe. Von wunderbarer Schönheit ist das polyphone Geflecht der Stimmen in dieser außerordentlich fein modulirten und in den subtilsten Intervallverbindungen sich bewegenden Komposition.

Zwischen diesen Satz und das Finale hat Beethoven eine „graziöse“ Menuet gestellt, die, in das letztere einmündend, einen guten Übergang zu demselben bildet.

Drei Jahre später (1809) schrieb Beethoven sein zehntes, dem Fürsten Lobkowitz gewidmetes Streichquartett (Es dur, op. 74), wegen der mehrfach in den ersten beiden Stücken desselben vorkommenden Pizzikato's von den Musikern „Harfenquartett“ benannt. Es ist, gleichwie das ein Jahr danach entstandene F moll-Quartett (op. 95), der Form nach merklich knapper gehalten, als die drei in op. 59 vereinigten Tonschöpfungen. Über diese hatte die Leipziger Allgem. mus. Ztg. im Februar 1807 berichtet, daß sie „sehr lang“ seien. Möglicher-

weise bestimmte diese Bemerkung des damals angesehenen Kunstorganes Beethoven, sich in seinen beiden nächsten Quartetten kürzer zu fassen. Unverkennbar ist es, daß dieselben wieder mehr dem Stil der Gattung angepaßt sind, zu der sie gehören.

Das sogenannte Harfenquartett beginnt sotto voce mit einer langsamen Einleitung in fragendem Ausdruck, der durch zwei gleichsam abweisende Forteschläge unterbrochen wird. In weitem Tonfall gleitet die führende Stimme, wie zurückgeschreckt, hinab zur Tiefe, aus der sie sich vom düsteren As moll in chromatischen Intervallfortschritten unter entsprechender Harmonisirung mühsam bis zum hellen Es dur emporwindet. Mit dieser Tonart tritt unvermuthet das Allegro ein. In ihm herrscht ein rührig lebendiges Treiben, welches in der, hauptsächlich aus dem vorletzten Takt des Hauptmotivs gebildeten Durchführung zu emsigster Geschäftigkeit anwächst. Ebenso reizend als überraschend ist der Rückgang zum ersten Thema angelegt. Der Satz schließt mit kadenzartigen, der ersten Geige zuertheilten Arpeggiopassagen, unter deren Brillantfeuer von der zweiten Violine und Bratsche der Anfang des Grundgedankens dieses Stückes rekapitulirt wird.

Das Adagio ist im Charakter einer Kavatine gehalten, und als Vorläufer des von Beethoven also benannten Adagio's in dem B dur-Quartett op 130 anzusehen. Beide Musikstücke haben auch miteinander gemein, daß in ihnen die Primgeige vor den anderen, mehrentheils eine sekundäre Position einnehmenden Instrumenten bevorzugt ist. Doch verlieren die letzteren dadurch keineswegs an Bedeutung. Sie dienen, mit einer vorübergehenden Ausnahme in der Kavatine des op. 130, nie zu einem bloßen harmoniefüllenden Accompagnement, sondern nehmen der leitenden Stimme gegenüber eine selbstständige Stellung ein.

Die formelle Konstruktion des Adagio's im Es dur-Quartett op. 74 ist einfach und übersichtlich. Der innigen Anfangskantilene in As dur schließt sich eine zweite Melodie wehmüthig verlangenden Ausdruckes in As moll an, welche von einer Variation der ersteren abgelöst wird. Dann folgt ein Mittelsatz in Des dur, dessen schwärmerischen Ge-

sang die erste Geige vor- und das Violoncello nachsingt, und hierauf eine zweite Variation der ersten Kantilene. Auch der As moll-Satz wird nochmals berührt, aber schon nach vier Takten abgebrochen, um das träumerisch empfundene Stück zu beenden.

Der dritte Theil des Quartetts, ein in breiterer Scherzoform angelegtes ungestümes „Presto", steht im schroffsten Gegensatz zu der süßen Milde des Adagio's. Er hat keinen definitiven Abschluß, sondern geht, nachdem er sich in einem langen Pianissimo mehr und mehr beruhigt hat, ohne Weiteres zum Finale über, welches aus Variationen in der von Beethoven geschaffenen freien Manier besteht. Nichts einfacheres giebt es, als das aus drei Tönen zu einer ausdrucksvollen melodischen Folge entwickelte Thema. Die phantasiereichen Veränderungen wechseln regelmäßig zwischen Starkem und Zartem ab, und laufen in eine Koda mit rapid hinstürmendem Schluß aus. Ein Unicum ist die sechste Variation. In geheimnißvollem Flüstern bewegen sich die drei oberen Stimmen, kaum merklich hinschleichend, in gebundenen Achtelgängen fort, indessen der Baß in Triolenbewegung einen Orgelpunkt mit der kühnen Converschiebung es—des—es dazu bildet. Man glaubt, eine Musik aus der Geisterwelt zu vernehmen.

Das dem Fürsten Lobkowitz gewidmete Harfenquartett, welches im Jahr 1809 vollständig skizzirt wurde, erschien im Dezember 1810, wogegen das zwei Monate vor dem letzteren Datum komponirte und dem altbewährten Freunde Zmeskall v. Domanowetz zugeeignete F moll-Quartett op. 95 erst zu Ende des Jahres 1816 als gedruckt angezeigt wurde. Beethoven hat dasselbe auf dem Titel seines Manuskriptes „Quartetto serioso" genannt. Diese Bezeichnung erscheint im Hinblick auf die stürmischen, von heftigster Leidenschaftlichkeit überströmenden Bewegungen des ersten und letzten Satzes nicht ausreichend. Beethoven mag sich das selbst gesagt und deshalb bei oer Veröffentlichung von jener Benennung abgesehen haben.

Im ersten Stück „Allegro con brio" wechseln grollende Gefühlsausbrüche mit theils schmerzvollen und theils zärtlichen Empfindungen ab — ein sprechendes Bild für die Gemüthszustände, welche sein

Inneres infolge der fehlgeschlagenen Hoffnungen auf ein jahrelang geträumtes eheliches Glück beherrschten.[1])

Unmuthvoll aufbrausend kündigt sich das Hauptmotiv im Unisono der vier Instrumente an.



Es spielt den ganzen Satz hindurch eine dominirende Rolle. Namentlich ist es die Sechzehntel-Phrase desselben, welche, auch in der Durchführung, von größter Wichtigkeit für Entwickelung und Aufbau des Stückes wird. Bald drängt sie sich über die anderen Stimmen hinweg, und bald erscheint sie unheimlich wühlend in der Mittellage oder in der Tiefe. Dem Erlöschen nahe, lodert der oben notirte Gedanke nochmals heftig aufzuckend empor, um sodann in Erschöpfung zu verstummen. Ähnlich wie in anderen seiner Instrumentalkompositionen hat Beethoven auch in diesem Satz durch die Tonsprache einen geistigen Kampf versinnbildlicht, von dem er sich als echter Poet künstlerisch befreit.

Im „Allegretto ma non troppo" (D dur, $^2/_4$) sucht der Tondichter den Frieden wiederzuerlangen. Der Eingang scheint ihn zu verheißen. Allein die Empfindung steht noch unter dem Bann des ersten Stücks. Unstät schwankt sie zwischen mild gestimmtem Sehnen und trübsinnigem Grübeln. Nur zu bald gewinnt dieses die Oberhand in einem längeren, von scharf einschneidenden Accenten durchzogenen Fugato — ein hohes Meisterstück, welches kunstvolle Gestaltung mit charaktervoller Seelenmalerei in seltener Vollendung verbindet. Der zu innig warmem Ausdruck sich erhebende Schluß bringt endlich wohlthuendste Beruhigung. Sie ist aber keine andauernde. Unerwartet wird sie von dem unwirsch auffahrenden Ton des „Allegro assai vivace" (F moll, $^3/_4$) verdrängt. Der Form, doch nicht dem Inhalt nach, ist es ein Scherzo mit Trio. Im letzteren hellt sich die

[1]) Vgl. hierzu Band II d. Bl. den Abschnitt „In Amor's Banden" mit Bezug auf die Gräfin Therese v. Brunswick.

düstere Stimmung wieder auf. Lieblich anheimelnde Bilder der Erinnerung umgaukeln die Seele des Meisters. Dieser Wechsel vollzieht sich nochmals im Laufe des Satzes. Dann aber endet das Stück, wie es begonnen, und zwar in beschleunigtem Tempo.

Wie mancher Tonsetzer hätte den drei ersten Stücken dieses Werkes ein heiteres Finale folgen lassen. Anders Beethoven. Er beharrt diesmal mit Lust im Leid. Sein Finale gestaltet sich zu einer rastlosen Klage, die erst kurz vor dem Schluß desselben erlischt. Überwunden ist nun das schmerzvolle Weh', und mit männlicher Entschlossenheit wendet sich der Meister wieder dem Sonnenschein des Lebens zu, als ob er seinen Wahlspruch bethätigen wollte: „Kraft ist die Moral des Menschen, und sie ist auch die meinige."

Das F moll-Quartett wirkt sympathieerweckend trotz seiner überwiegend finsteren Gefühlstonart. Sie ist eben keine künstlich gemachte, sondern eine erlebte. Mit photographischer Schärfe giebt Beethoven in dieser Komposition den getreuen Reflex starker Gemüthsbewegungen, aber in künstlerisch abgeklärter, schön beherrschter Darstellung, so daß wir gepackt und zum Mitempfinden hingerissen werden.

Für die Quartettkomposition entstand nach Vollendung des Opus 95 eine Pause von nicht weniger als 14 Jahren. Dagegen bereicherte Beethoven demnächst wiederum andere Zweige der Kammermusik durch werthvolle Schöpfungen, von denen zwei schon im Jahre 1808 entstanden. Zehn volle Jahre waren seit der Herausgabe des Klaviertrio's in B dur (op. 11) verstrichen, ohne daß Beethoven für diese Kunstgattung thätig gewesen war. Nun widmete er aber derselben auf's Neue seine Kräfte. Es waren die Trio's op. 70, Nr. 1 und 2, welche Ende 1808 fertig vorlagen und im April und August des folgenden Jahres mit der Widmung an die Gräfin Erdödy zur Veröffentlichung gelangten.

Diese beiden Werke sind Pendant's, wie sie verschiedenartiger nicht erfunden werden können. Im ersten Trio (D dur) herrscht das Phantastische vor. Es beginnt mit einem wuchtigen Ansturm der drei Instrumente im Unisono, als ob etwas über den Haufen geworfen werden sollte. Im vierten Takt stockt der Lauf wie betroffen auf dem f der

kleinen Terz von D dur, geht dann aber in eine lieblich gewinnende Melodie über, die, mannichfach umgebildet und in Verbindung mit anderen, neu herzugebrachten Elementen, die größere Hälfte des ersten, linde abschließenden Theiles ausfüllt. Der Grundton desselben ist ein heller, doch keineswegs durchweg friedlicher. Stellenweise nimmt der Ausdruck etwas Sprödes, Heikliges an, und in der aus den Anfangstakten des Stückes entwickelten Durchführung kommt es zu schroffen, ja erbitterten Auseinandersetzungen. Es fehlt dabei nicht der Humor; doch ist er diesmal nicht von jener Herbigkeit frei, deren Beethoven sich beim Verkehr mit Andern bediente, wenn er aus irgend einer Ursache in gereiztem Zustande war.

Dennoch wirkt dieses „Allegro vivace e con brio", im Ganzen genommen, immer noch gemüthlich im Vergleich zu dem darauf folgenden „Largo assai ed espressivo", diesem finstersten aller nächtlichen Phantasiestücke, aus dem uns das Dante'sche „Lasciate ogni speranza" entgegentönt. Wahrlich, in keiner beneidenswerthen Gemüthsverfassung mag sich Beethoven befunden haben, als er die unheimlichen Schatten heraufbeschwor, welche in diesem dämonisch gefärbten, unser Gemüth durchschauernden Tongemälde gespenstig vorüberschweben. Das Stück erscheint in einem besonderen Sinne merkwürdig. Es bewahrheitet in eklatanter Weise den Ausspruch Goethe's, daß die Musik Alles „erhöht und veredelt, was sie ausdrückt." In der bildenden Kunst würde ein so schreckhaft düsteres Gemälde eher abstoßend als anziehend wirken, wie die Erzeugnisse eines Hieronymus Bosch beweisen.

Der 1869 in Bonn verstorbene Musikverleger Joseph Simrock erzählte[1]) bezüglich der Beethoven'schen Trio's op. 70, daß Ferdinand Ries und Genossen beim Durchspielen dieser Werke, als dieselben noch Novitäten waren, geäußert hätten, es sei zu besorgen, daß der Meister sich in einem etwas bedenklichen Geisteszustande befinde. Jedenfalls wurde diese Befürchtung zunächst durch das Largo des D dur-Trio's hervorgerufen, welches beim ersten Bekanntwerden selbst auf

---

[1]) Dem Verfasser d. Bl.

solche befremdlich wirken mußte, die mit Beethoven's Tonmuse schon vertrauter waren. Dieser Standpunkt ist freilich längst überwunden. Gern versenkt man sich auch einmal in diese von genialer Hand mit sicher beherrschender Kraft heraufgezauberte Geisterszene, aus der uns der Autor lächelnden Blickes durch das bis zum Übermuth heitere Presto-Finale enthebt.

Völlig abweichend von diesem Werk ist das zweite Trio des op. 70. Bei einer seltenen Fülle feiner musikalischer Details wirkt es im Ganzen anmuthig und geistig anregend. Doch besitzt es nur wenig von jenen erhebenden und zündenden Eigenschaften, welche uns so häufig bei Beethoven begegnen. Ja, einzelne Partien dieser Komposition, wie z. B. der mittlere Theil des letzten Satzes, sind ganz gegen die Art Beethoven's etwas kurzathmig. Sie haben außerdem eine den Gesammteindruck etwas beeinträchtigende prickelnde Unruhe. Bei weitem weniger ist dies in Betreff des ersten Allegro's der Fall, welches ohnehin mehr Schwung und eine breitere Gedankenentwickelung hat, obschon auch ihm das unmittelbar Durchschlagende nicht eigen ist.

Den größten Antheil erwecken ohne Frage die beiden mittleren, als Allegretto's bezeichneten Stücke. Das erste derselben ist theils gemüthvoll und jovial, theils derb humoristisch. Durch glückliche Veränderungen der wechselsweise wiederkehrenden, in C dur und C moll stehenden Themen weiß Beethoven immer wieder neue Reize zu entfalten. Das zweite Allegretto (As dur), eigentlich eine Menuet mit Trio, darf im Hinblick auf seine Schönheit als die Krone des ganzen Werkes bezeichnet werden. Schon Reichardt hob mit richtigem Gefühl diesen Satz besonders hervor, als er zu Ende Dezember 1808 die Trio's op. 70 bei der Gräfin Erdödy vom Komponisten selbst hatte vortragen hören. Er berichtete darüber nach Hause:

„Beethoven spielte ganz meisterhaft, ganz begeistert, neue Trio's, die er kürzlich gemacht, worin ein so himmlischer kantabler Satz (im Dreivierteltakt und in As dur) vorkam, wie ich von ihm noch nie gehört, und der das Lieblichste, Graziöseste ist, das ich je gehört; er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich daran denke."

Den Höhepunkt im Bereich des Klaviertrio's erreichte Beethoven mit seinem großen, dem Erzherzog Rudolph gewidmeten B dur-Trio

op. 97. Es entstand im März des Jahres 1811, also bald nach dem F moll-Quartett, zu welchem es gewissermaßen das Komplement bildet. Wenn das genannte Quartett als Frucht jener schweren Bekümmernisse betrachtet werden darf, welche dem Meister aus der jähen Vernichtung seiner Herzenswünsche erwuchsen, so erscheint das kurz darauf komponirte B dur-Trio als Wiedererhebung von dem erlittenen schweren Schlage. Ein hochgehobenes, selbstbewußtes Gefühl spricht sich namentlich im ersten Satze dieses unvergleichlich herrlichen, großartig durchgeführten Werkes aus. Schon das Anfangsthema des ersten Allegro's





ist wie ein freies, lebensfrohes Aufathmen nach glücklich überwundenen inneren Kämpfen, und alles Folgende eint sich dieser Empfindung. Die aus den beiden ersten, mit a und b in der obigen Notirung bezeichneten Gliedern so wie aus dem Schlußtakt des Hauptmotivs abgeleitete Durchführung, gehört zu dem Originellsten und Phantasiereichsten, was Beethoven in diesem Betracht geschaffen.

Im Scherzo öffnet der Meister die Schleusen seines Humors, der sich hier als ein leicht spielender, heiterer, von jeder Schärfe freier äußert. Tauchen auch zwischendurch unheimlich düstere Gedanken auf, wie im B moll des Mittelsatzes, — die harmlose Lustigkeit siegt immer wieder bald.

Feierliche Hoheit und Würde zeichnen das „Andante cantabile“ aus; es ist ein tief empfundenes Andante mit Variationen, welche Beethoven's unerschöpfliche Gestaltungskraft im glänzendsten Lichte erscheinen lassen. Die Veränderungen folgen einander in planmäßiger Steigerung der Bewegung bis zur Zweiunddreißigstel-Figuration. Von schönster Wirkung ist es, wenn dann das Thema mit seiner erhabenen Ruhe

in theilweiser Modificirung nochmals eintritt. Die auf dasselbe sich beziehende, ausführlich behandelte Koda mündet in das Finale, welches eine eigenartige Mischung von vornehm kapriziösem und derb humoristischem Ausdruck offenbart. Diese Gegensätze, welche gleichsam um die Herrschaft streiten, finden ihre Lösung in dem fröhlich aufrauschenden Presto (6/8). Es ist dem Satz nicht äußerlich angehängt, sondern innerlich durch thematische Beziehungen verbunden.

Das 97. Werk gilt als die bedeutendste der gleichartigen Beethoven'schen Schöpfungen, und mit vollem Recht. Es ist auf's Freigebigste mit den duftenden und farbenschimmernden Blüthen seiner Phantasie geschmückt, und hat dabei eine imponirende Gestalt, die es den anderen großen Erzeugnissen seines Genius ebenbürtig macht.

Ein Jahr nach dieser Tondichtung schrieb Beethoven ein kleines, einsätziges Trio in derselben Tonart. Es ist jenes niedliche Musikstück, welches er für die halberwachsene Tochter der ihm befreundeten Familie Brentano komponirte. Dasselbe hat keinen besonderen Kunstwerth; durch die Naivität der Empfindung wirkt es aber anmuthend.

Und noch eines zweiten, der späteren Zeit angehörenden Klaviertrio's Beethoven's mag gleich an dieser Stelle gedacht werden: es sind die als op. 121a herausgegebenen Variationen über das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu" aus Wenzel Müller's Singspiel „Die Schwestern von Prag". Beethoven hat mit diesem Werke eine Humoreske geschaffen, in welcher Schneider's „Lust und Leid" geschildert wird. Höchst ergötzlich ist schon das ironisch gemeinte Pathos der Adagio-Introduktion, auf welche sich dann das schnippische Thema doppelt komisch ausnimmt. Was nun Alles in den zehn Variationen vom kreuzfidelen und einmal auch betrübten Schneiderlein erzählt wird, muß Jeder selbst in denselben nachlesen. Wer sich durch Musik eine lustige Stunde bereiten will, der möge dies mit Begleitung von Violine und Violoncell gesetzte Trio spielen, welches ganz dazu gemacht ist, böse Grillen zu verscheuchen.

Amüsant ist es, wie Beethoven im G moll-Satz der letzten Variation unversehens ein wenig in das instrumentale Fugato (B dur 6/8) des Finale's der neunten Symphonie hineingeräth, und nicht nur der

rhythmischen Bewegung, sondern auch der Tonfolge nach. Dieser Umstand giebt zu der Annahme Grund, daß die Variationen um die Zeit der Ausarbeitung des Freudenhymnus der gedachten Symphonie, also möglicherweise zwischen 1822—24 entstanden sind. Müller's „Schwestern von Prag" wurden in Wien zum erstenmal 1813 aufgeführt. Die darin enthaltene, volksthümlich gewordene Melodie, auf welche Beethoven seine Variationen schrieb, kommt übrigens auch in dem Quodlibet „Rochus Pumpernickel" vor, welches in Wien während der Jahre 1810—14 und auch noch 1824 gegeben wurde.

Der Sonatenkomposition, die seit 1804 geruht hatte, widmete Beethoven seine Thätigkeit von Neuem erst wieder einige Jahre später. Zunächst schuf er 1808 die Cellosonate op. 69 (A dur). Er versah sie, wie Schneller erzählt, mit der Aufschrift: „Inter Lacrimas et Luctum". Was die spezielle Veranlassung dazu war, weiß man nicht. Ein Erlebniß, welches Beethoven um jene Zeit hätte schwermüthig machen können, ist nicht erkennbar, es müßte denn der kranke Finger gewesen sein, dessen Verlust ihm drohte,[1]) wodurch er in große Sorge versetzt wurde.

Wenn Beethoven die A dur-Sonate wirklich „unter Thränen und Trauer" verfaßte, woran seinen eigenen Worten zufolge nicht gezweifelt werden kann, so liefert sie, gleichwie die D dur-Symphonie, den Beweis, daß er selbst in Zeiten schwerer Betrübniß die lebensfroheste Musik zu denken vermochte. Denn diese Sonate ist, besonders in den beiden Hauptsätzen, von einer wahrhaft olympischen, mit edelster Anmuth gepaarten Heiterkeit. Sie zeichnet sich daneben auch durch schönen melodischen Fluß, lichtvolle Klarheit und höchste formelle Vollendung aus.

Mit einem sonoren melodischen Motiv



leitet das Violoncell allein den ersten Satz ein. Es ist der Grundgedanke des Stückes, welcher in der Durchführung zu weiterer Bedeutung

[1]) Beethoven litt Anfangs 1808 am Fingerwurm.

gelangt. Das Klavier antwortet mit dem Nachsatz. Diese zwölf Takte werden repetirt, wobei die Instrumente ihre Rollen wechseln. Daran schließt sich eine Periode in E moll, welche zum lieblichen Seitenthema führt. Beim wiederholten Vortrag desselben alterniren gleichfalls Klavier und Cello. Auch in Betreff des noch folgenden dritten Motivs geschieht dies. Ein wahres Wettsingen ist's. In der Durchführung, deren leitender Gedanke



aus dem oben notirten Thema entnommen ist, setzt sich dieser Wechselgesang fort, doch nicht in Dur, sondern im leidenschaftlich erregten Moll, auf welches dann das blühende Kolorit des mit mannichfachen Abänderungen wiederkehrenden ersten Theiles um so schöner wirkt.

Die Stimmung des hastig vorwärts drängenden Scherzo's (A moll) hat einen ernsten, klagenden Anflug, sie verwandelt sich aber im ruhiger gehaltenen Trio (A dur) zu freudestrahlendem Ausdruck. Nur die aus dem Vorhergehenden mit hinübergenommene, schon zum Schluß des ersten Satzes erklingende kleine Phrase,



aus der sich alsbald die Achtelbewegung u. s. w. ergiebt, murmelt mürrisch weiter fort.

Ein selbstständiges Adagio enthält die Cellosonate in A dur nicht. Nur eine kurze gesangreiche Einleitung im langsamen Tempo ist dem Finale vorangestellt. Dieses nach Art eines ersten Sonatensatzes gestaltete Stück gewährt den Eindruck ungetrübtester Frohsinnigkeit.

Die dem Baron Gleichenstein gewidmete A dur-Sonate ist ein Prüfstein für das Leistungsvermögen der Cellisten. Auch von den beiden der Gräfin Erdödy zugeeigneten Cellosonaten op. 102, komponirt zu Ende Juli und Anfang August 1815, darf dies behauptet

werden. Mit ihnen befassen sich indessen Spieler, welche noch nicht zur vollen Meisterschaft aufgestiegen sind, weit weniger, weil sie sich nicht so leicht dem Verständniß erschließen und außerdem weniger genußspendend sind, als die soeben betrachtete Sonate. Bieten dieselben auch Charaktervolles und Hochbedeutendes, gehört das Adagio der zweiten Sonate auch zu den gehaltreichsten langsamen Sätzen, die wir von Beethoven besitzen, so ist doch der Totaleindruck dieser Tongebilde kein durchaus gewinnender.

Eine erfreuendere Wirkung ergiebt die dem Erzherzog Rudolph gewidmete Violinsonate in G dur, op. 96. Das erste Stück derselben gehört dem Jahr 1810 an; die drei anderen Sätze dagegen wurden erst gegen Schluß des Jahres 1812 komponirt. Die Veranlassung dazu gab, wie schon (S. 330) erzählt worden, die Anwesenheit des französischen Violinvirtuosen Rode in Wien.

Dies Werk, wegen seiner Lieblichkeit „Frühlingssonate" genannt, hat einen idyllisch heiteren Charakter, der sich in dem „Adagio espressivo" zu andächtig beschaulicher Stimmung erhebt. Das erste Stück (Moderato) ist nicht von besonderer Vertiefung, fesselt aber durch das reizende Lineament seines Gedankenganges, sowie durch den ihm eigenen duftig zarten Ausdruck. Auf das mit dem Adagio verbundene, in rhythmischer Beziehung pikante Scherzo folgen im Finale über ein gemüthliches Originalthema Variationen, deren letzte in eine Koda mit überraschender Schlußwendung ausläuft. Sehr merkwürdig nimmt sich die Adagio-Variation mit ihren Melismen und chromatischen Gängen aus, welche von beiden Spielern die delikateste und aufs feinste abgewogene Ausführung fordert, wenn die Wirkung sich nicht zersplittern soll.

In dem Cyklus der Violinsonaten ist die so eben berührte die letzte der von Beethoven komponirten. Weit länger wurde sein rastlos gestaltender Geist von der Solo-Klaviersonate in Anspruch genommen, denn noch 1822, also in seinem 52 Lebensjahre schrieb er eine solche. An die F moll-Sonate op. 57 wiederanknüpfend, haben wir zunächst der G dur-Sonatine op. 79 zu gedenken, deren Beschaffenheit auf eine frühere Entstehungszeit deutet. Nottebohm nimmt an, daß sie vor der Chorphantasie (op. 80), und spätestens 1808 komponirt

wurde. Wahrscheinlich ist es ein älteres, zum Zweck der Veröffentlichung nachträglich überarbeitetes Musikstück, denn nichts in demselben läßt darauf schließen, daß es einer Periode entsprossen sei, in welche die Pastoralsymphonie, die Cellosonate op. 69 und die beiden Trio's op. 70 fallen. Eher schon läßt dies die dem Grafen Brunswick gewidmete Klavierphantasie op. 77 erkennen, welche zwar, im Ganzen genommen, nicht gerade von hervorragender Bedeutung ist, doch aber einzelne bedeutende Züge aufweist. Nach Nottebohm wurde sie zugleich mit der Chorphantasie op. 80 geschrieben.

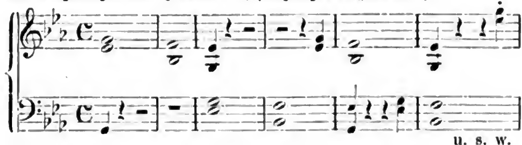
Die im Oktober 1809 gelegentlich eines Besuches bei der Familie Brunswick in Ungarn komponirte, und der Gräfin Therese Brunswick gewidmete Fis moll-Sonate (op. 78) besteht aus zwei Allegrosätzen, von denen der erste, durch vier Adagiotakte eingeleitete ein gemäßigtes, der zweite ein Vivace-Tempo hat. Beide Stücke sind weniger umfangreich, als es sonst bei Beethoven mehrentheils der Fall ist, womit im Zusammenhange steht, daß ein größerer, breitere Formen in Anspruch nehmender Gedankengehalt in ihnen nicht zum Ausdruck gelangt. Dennoch zeichnet sich das Werk unter den Klavierkompositionen Beethoven's in gewisser Hinsicht aus. Es ist ihm etwas überschwänglich Ätherisches, und stellenweise auch eine gehobene Gefühlsseligkeit eigen. Manchmal glaubt man ein zärtliches Geplauder, ein heimliches Liebesgeflüster zu vernehmen. Kaum wohl hat Beethoven anderswo so feine, zarte Tonfäden gesponnen wie hier.

Eine bedeutende Leistung im Fach der Klaviersonate stellte Beethoven nach der F moll-Sonate erst wieder mit seinem op. 81a hin, mit jenem Werk, das er speziell dem Erzherzog Rudolph zu Lieb' komponirte. Derselbe verließ mit der kaiserlichen Familie Anfangs Mai 1809 Wien Angesichts der zu gewärtigenden Belagerung durch die Franzosen, welche alsbald auch zur Wirklichkeit ward. Auf die Entfernung und Abwesenheit des Erzherzogs sowie auf dessen Rückkehr nach Wien beziehen sich die drei von Beethoven mit den Überschriften „Les adieux, l'absence und le retour" versehenen Sätze der Sonate. In einem gewissen Sinn handelt es sich hier also um Programmmusik, doch nur im allgemeinsten. Beethoven giebt durch's Wort Andeutungen

für bestimmte Zustände, überläßt indessen die Auslegung der Empfindungen, welche durch jene Zustände in seiner Seele hervorgerufen worden sind, dem Spieler und Hörer. Diese Empfindungen sind aber in so bezeichnender Weise durch Töne dargestellt, daß kein Zweifel darüber bestehen kann, was damit gemeint ist. Wer vermöchte nicht in der Einleitung zum ersten Satz den bänglichen Ausdruck der bevorstehenden Trennung, wer nicht aus dem Allegro die gemischten Gefühle von Zweifel und Hoffnung auf ein glückliches Wiedersehen so wie einer mannhaften Ergebung in den Abschied zu erkennen? Und wem könnte im „Andante espressivo" die Stimme der Wehmuth über das Fernesein, wem im Finale der aufjubelnde Freudeausbruch über die Rückkehr des fürstlichen Freundes und Schülers, dem auch das Werk gewidmet ist, unverständlich bleiben?

Der Einwand, daß ähnliche Gemüthsstimmungen auch in anderen Instrumentalwerken Beethoven's ausgesprochen sind, vermag nicht die spezifische Bedeutung derselben in diesem Falle zu schwächen. Es kommt eben nur darauf an, ob die hier gegebene Musik den durchs Wort präzisirten Intentionen des Meisters entspricht, und dies wird sich nicht bestreiten lassen.

Für manche Beurtheiler Beethoven's ist die, dissonirende Zusammenklänge ergebende Ineinanderschlingung des „Lebewohl"



am Schluß des ersten Satzes zu einem Stein des Anstoßes geworden. Sie haben nicht begriffen, daß es hier, gleichwie bei dem bekannten Horneintritt im zweiten Theil des ersten Allegro's der heroischen Symphonie auf eine poetische Licenz abgesehen ist, deren Verwirklichung Beethoven eben mehr am Herzen lag, als eine leicht herzustellende konsonirende Klangwirkung. Augenscheinlich kam es Beethoven bei dieser Stelle darauf an, die Idee des gegenseitigen Abschiednehmens zweier Personen tonlich zu versinnlichen.

Die Komposition dieser Sonate fällt nach den von Nottebohm in seiner zweiten Beethoveniana gegebenen Notizen in's Jahr 1809.[1]) Die von Beethoven auf dem Manuskript des Werkes verzeichneten Daten des 4. Mai 1809 und des 30. Januar 1810 beziehen sich auf die Tage der Abreise und Rückkehr des Erzherzogs.

Über die noch zu erwähnende E moll-Sonate op. 90, welche das Datum des 16. August 1814 trägt, macht Schindler eine bemerkenswerthe Mittheilung. Er berichtet, daß Graf Moritz Lichnowsky, dem diese Sonate gewidmet wurde, nach dem Ableben seiner ersten Gattin ein Liebesverhältniß mit einer Opernsängerin[2]) angeknüpft habe, welches seine Familie nicht billigte, weil man eine Mesalliance befürchtete. Der Graf blieb jedoch seiner Neigung treu, und heirathete das in jeder Hinsicht ehrenwerthe Mädchen trotz aller ihm in den Weg gelegten Hindernisse.

„Als Graf Lichnowsky, so erzählt Schindler weiter, jene Sonate mit der Dedikation an ihn zu Händen bekam, wollte es ihm bald bedünken, als habe sein Freund Beethoven in den beiden Sätzen, aus denen sie besteht, eine bestimmte Idee aussprechen wollen. Er säumte nicht, Beethoven darüber zu befragen. Da dieser eben in keiner Sache etwas Hinterhalterisches hatte, dies besonders, wenn es einem Witz oder Scherz gegolten, so konnte er auch hier nicht lange zurückhalten. Er äußerte sich sofort unter schallendem Gelächter zu dem Grafen: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen, und bemerkte anbei, wenn er eine Überschrift wolle, so möge er über den ersten Satz schreiben: 'Kampf zwischen Kopf und Herz', und über den zweiten: 'Conversation mit der Geliebten'."

Schindler sagt: „wenn es einem Witz oder Scherz gegolten". In der That, mit einem Scherz wird Beethoven den Grafen Lichnowsky abgefertigt haben. Wäre es baarer Ernst gewesen, was er dem gräflichen Freunde in humoristischer Laune lachend sagte, so würde er wohl nicht erst dessen Frage abgewartet haben, sondern bei seinen nahen Beziehungen zu demselben aus freiem Antriebe eine Andeutung über seine angebliche Absicht haben fallen lassen. Allein es ist deshalb keineswegs ausgeschlossen, daß Beethoven mit der gegebenen Antwort

[1]) Hiernach ist zu berichtigen, was über die Entstehungszeit der Sonate S. 241 d. Bl. gesagt ist.

[2]) Nach Thayer's Angabe war es die Bühnensängerin Stummer.

an eigene Erlebnisse anknüpfte, an Erlebnisse, die ihn zur Komposition der E moll-Sonate anregten.

Die Sonate beginnt verhältnißmäßig ruhig, wie in Frage und Antwort sich bewegend. Dann aber wallt die Empfindung auf und steigert sich weiterhin bis zu verzehrender Gluth, die auch aus der mit Hilfe des Hauptmotivs und dessen Nachsatz gebildeten Durchführung hervorleuchtet. Über das rondoartige „sehr singbar“ vorzutragende zweite Stück ist ein „süßer Friede“ ausgebreitet. Melodien von sinnberückender Schönheit folgen einander, und das Ganze ist mit Ausnahme einer im mittleren Theil auftauchenden schmerzlich sehnsüchtigen Stelle wie von ungetrübter Wonne erfüllt.

Zu den S. 100 und 101 d. Bl. erwähnten Variationenwerken kamen bis zum Jahr 1809 noch hinzu: 6 vierhändige Variationen über die Melodie des von Beethoven komponirten Liedes „Ich denke dein“, welche er den Gräfinnen Josefine Deym und Therese Brunswick mit einer Zueignung ins Stammbuch schrieb, und die er „für besser wie die andern“ hielt.[1]) Sie wurden 1800 aufgezeichnet und erschienen mit der Nummer 27. Um dieselbe Zeit entstanden noch: 6 „Variations très faciles“ über ein Originalthema. Im Jahr 1802 wurden dann die 7 Variationen mit Violoncellbegleitung über „Bei Männern welche Liebe fühlen“ aus Mozarts Zauberflöte als Nr. 12 herausgegeben. Demselben Jahre gehören die Variationen op. 34 über ein Originalthema, sowie die 15 Variationen op. 35 an. Die beiden letzteren Kompositionen versah Beethoven mit Opuszahlen, während er einen Theil der bis dahin veröffentlichten Variationenhefte einfach nur nummerirt, einen anderen dagegen gar nicht bezeichnet hatte. Gegen die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel, welche op. 34, (gewidmet der Fürstin Odescalchi) und op. 35 veröffentlicht hatte, sprach er sich darüber folgendermaßen aus:

„Da diese Variationen sich merklich von meinen früheren unterscheiden, so habe ich sie anstatt mit den Vorhergehenden mit einer

[1]) Mit diesen „andern“ Variationen meinte Beethoven jene, welche vorher schon an Hofmeister nach Leipzig abgesandt waren, und von demselben 1804 als op. 44 herausgegeben wurden.

Nummer (nemlich z. B. Nr. 1. 2. 3. u. s. w.) anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner größeren musikalischen Werke aufgenommen, um so mehr da auch die Themas von mir selbst sind."

Ein besonderes Interesse nehmen die dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmeten Variationen op. 35 in Anspruch, weil sie als Vorstudie zu dem letzten Satz der heroischen Symphonie zu betrachten sind. Das Thema derselben ist aus dem Finale der zwei Jahre vorher entstandenen Prometheusmusik entnommen. Zunächst beschäftigt sich Beethoven mit dem Baß dieses Themas. Er läßt ihn Anfangs allein ganz leise in Oktavenverdoppelung auftreten.



Sodann behandelt er ihn kontrapunktisch à due, à tre und à quattro, d. h. er setzt eine, zwei und drei andere Stimmen hinzu, worauf erst das Thema selbst



mit den 15 Variationen nebst dem Finale „alla Fuga" und einem freien Schluß folgt. Das Werk ist wohlgeeignet, durch die mannichfaltige Behandlung des zu Grunde liegenden Thema's Antheil zu erwecken. Doch macht sich in ihm bis zu einem gewissen Grade kühle Reflexion fühlbar, und dies ist für den Genuß nicht begünstigend. Trotzdem gehört die Komposition zu den bedeutenderen ihrer Art. Die weiteren an dieser Stelle zu verzeichnenden Variationenerzeugnisse sind 14 Variationen über „God save the King" (N. 25), erschienen

1804; — 5 Variationen über „Rule Brittania“ (Nr. 26), erschienen 1804; — 32 Variationen über ein Originalthema (Nr. 36), komponirt „zwischen Mitte 1806 und Anfang 1807, und 6 Variationen über ein „Thème russe“,[1]) (op. 76), komponirt spätestens 1809 und „seinem Freunde Oliva“ zugeeignet.

In Betreff der 32 Klaviervariationen (C moll) existirt eine ergötzliche Anekdote, die der Mittheilung werth erscheint. Eines Tages traf Beethoven die Tochter des ihm befreundeten Streicherschen Ehepaares beim Studium dieser Komposition. Ruhig hörte er der Übenden eine Weile zu, und richtete darauf die Frage an sie: „Von wem ist denn das?“ — Die Antwort lautete: „von Ihnen“. — „Von mir ist die Dummheit? O Beethoven, was bist du für ein Esel gewesen!“

Dieser Vorfall beweist nicht nur, daß Beethoven die Ironie, mit der er bisweilen die Personen seines näheren Umganges bedachte, gelegentlich gegen sich selbst richten konnte; er zeugt auch für die auf humoristischen Anwandlungen beruhende Neigung, Andere durch paradoxe Äußerungen in Verlegenheit zu setzen oder zu mystifiziren, was ihm großen Spaß gemacht zu haben scheint. Wenn er wirklich die bewußten, ohne Frage geistreichen und pianistisch wirksamen Variationen für ein Machwerk der „Dummheit“ gehalten hätte, so würde er sicherlich ebensowenig eine Bemerkung darüber gemacht haben, wie über andere kleine, und bei weitem schwächere seiner Kompositionen.

Vom Jahr 1809 ab ließ Beethoven die Variationenform mit ein paar hier nicht in Betracht kommenden Ausnahmen für lange Zeit gänzlich ruhen. Aber die große Hingebung, mit der er sie bis dahin in reichlichem Maße gepflegt hatte, beweist, welchen Werth er dieser Darstellungsform beilegte. In der That ist dieselbe für den Tonsetzer von Wichtigkeit. Sie gewährt den sonst nicht leicht zu erlangenden Vortheil, Motive und Themen in verschiedenartigster Weise zu behandeln, und dadurch das musikalische Gestaltungsvermögen zu steigern, zu bereichern.

---

[1]) Dieses Thema benutzte Beethoven zu dem türkischen Marsch in den „Ruinen von Athen“. Nottebohm bezweifelt daher, daß es ein russisches Thema sei. S. „Zweite Beethoveniana“ S. 272.

Daher haben alle produktiven Musiker seit Johann Seb. Bach und Händel sich damit befaßt. Natürlich kann die Variation auf mehr oder weniger künstlerische Art gehandhabt werden. Die große Zahl der Dutzendkomponisten hat sie in vorwiegend handwerklichem Sinn für ihre ephemeren Gebilde benutzt. Den Meistern der Tonkunst dagegen sind sie bis auf die Neuzeit herab, wenn auch nicht immer und durchgängig, ein Mittel zur Befruchtung der musikalischen Bildweise gewesen. Man hat nun hierbei zwischen der schablonenmäßigen und freieren Variationenform zu unterscheiden. Die letztere ist die schwierigere und bedeutsamere, weil sie mehr Phantasie und schöpferische Kraft erfordert als die andere, sklavisch an das Thema sich anschließende. Von der freieren Variationenform finden sich, von Bach abgesehen, bei Haydn und Mozart, namentlich in deren Kammermusikwerken, schon bemerkenswerthe Beispiele. Doch war es Beethoven vorbehalten, darin viel weiter zu gehen, und in dieser Richtung Außerordentliches zu leisten. Namentlich durch die seinen größeren Instrumentalwerken einverleibten, der freien Variation angehörenden Sätze hat er eine weite und tiefe Perspektive für das Kunstschaffen eröffnet, welche diesem einen schier unermeßlichen Spielraum gewährt.

An kleinen Klaviersätzen erschienen in der vorstehend von uns betrachteten Periode: 3 vierhändige Märsche (op. 45), welche Beethoven auf Wunsch des Grafen Browne komponirte und 1804 mit der Widmung an die Fürstin Esterhazy herausgab, und sieben, als op. 33 im Jahr 1803 veröffentlichte „Bagatellen". Ein Theil derselben, und wahrscheinlich der größere, gehört der Bonner Zeit an. Nr. 6 speziell wurde um 1802 komponirt. Sodann kamen 1814 die sechs Allemanden für Klavier und Violine heraus. In demselben Jahre schrieb Beethoven die der Kaiserin von Rußland zugeeignete Polonaise für Klavier, op. 89.



Verlag von Brachvogel & Ranft in Berlin.

Das „Gedenkbuch" bietet für jeden Tag des Jahres außer dem Raum zum Einschreiben ein Motto in einem bedeutungsvollen Ausspruche großer Denker und Dichter oder in einem Kernspruche aus der Gesinnungstüchtigkeit guter alter Zeit. Ein jeder ist ein ganzer Spruch mit ganzem Sinn, zur Beachtung und Betrachtung anregend.

Inhalt und Ausstattung wetteifern miteinander, diesem sich für jeden Fall, wo es sich um ein feines Geschenk handelt, vorzüglich eignenden und gleich beliebten Werke die Gunst der eleganten Welt zu sichern.

In einsamen Stunden. Erbauliches und Beschauliches in Liedern. Mit Titelbild von J. Siemering. Achte vermehrte Auflage. 1887. In Leinw. mit goldschnitt geb. 3 Mark.

Absicht und Bestreben des Herausgebers waren darauf gerichtet, aus dem reichen Schatze unserer herrlichen Sprache eine Reihe von Liedern zusammenzustellen, in denen ein edles Gemüt in Stunden frommer Weihe Erhebung, Freude und Herzenstrost fände. Er hat sich dabei auf keine Zeit beschränkt; wie alle Zeiten Schönes und Edles erzeugen, so ist auch hier bei alten und neuen Dichtern Einkehr genommen. Auch keinem Dogma, keiner Konfession zu Liebe sollte gesammelt, sondern nur aus dem Brunnen geschöpft werden, an dem jeder sittliche Mensch sich zu laben vermag. Eine Anzahl der besten Reimsprüche, Denkverse und Sinngedichte ist als Anhang beigegeben.

Kirchner Dr. Friedr. Diätetik des Geistes. Eine Anleitung zur Selbsterziehung Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. 1886. geh. 5 Mark, in Leinw. geb. 6 Mark.

Der Verfasser des vorliegenden Buches hat sich durch seine umfangreiche und ersprießliche Thätigkeit, welche er seit Jahren der Popularisirung philosophischer Studien gewidmet hat, einen guten Namen erworben, und war als ausübender Pädagoge in hervorragender Weise befähigt und berufen, eine Anleitung zur Selbsterziehung zu geben.

Die Notwendigkeit der Selbsterziehung wird in der Einleitung begründet, dann der Wert des Lebens, das ja doch die Voraussetzung alles Thuns ist, und sodann die Eigenart des Menschen besprochen. Das zweite Buch beschäftigt sich ausführlich mit der Zucht des Leibes, denn „nur in einem gesunden Leibe kann ein gesunder Geist hausen." Das dritte Buch behandelt die Zucht des Denkens, denn ohne klare Einsicht giebt es weder Wissen noch Können, weder Ästhetik noch Ethik. Die beiden letzten Bücher beschäftigen sich endlich mit der gerade heutzutage brennenden Frage: „Was heißt Bildung?" Denn aus der falschen Beantwortung

dieser Frage entspringen die meisten Fehler unseres privaten und öffentlichen Lebens, denn Bildung bedeutet nicht blos eine gewisse Summe von Kenntnissen oder selbst ein systematisches Wissen, sondern sie muß auch ästhetischen Sinn, Takt und, was mehr ist, Charakter und Religiosität umfassen. Nur wer außer dem intellektuellen Gebiet auch das ästhetische und ethisch-religiöse pflegt, ist ein Gebildeter.

Stahr, Adolf, Goethe's Frauengestalten. Mit Bildnis Lotte's und Minna Herzlieb's (Ottilie) sowie Faksimile eines an letztere von Goethe gerichteten Gedichts. Siebente vermehrte Auflage. 1886. gr. 8. In Leinw geb. 8 Mark.

Wohl Keiner war berufen, Goethes Frauengestalten in ihrer ganzen Bedeutung und Schönheit zu entwickeln, wie ein so gründlicher Kenner des Dichters, der kunst- und feinsinnige Ästhetiker Adolf Stahr. Hinweisend auf die Umwandlungen, welche der Dichter im Verlauf der Zeit an seinen Werken vornahm, auf den Grundzug seiner Poesie, Selbstbefreiung zu sein, läßt der Verfasser diese edlen Gestalten an uns vorübergehn, zeigt ihre innere Entfaltung und giebt so dem Leser einen fortlaufenden Kommentar zu der Dichtung, indem er zugleich diese belehrende Absicht unter der Hülle einer anmutig dahinfließenden Unterhaltung verbirgt.

Stahr, Adolf, G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. Mit Lessings Porträt in Stahlstich und Faksimile einer Seite aus dem Manuskript zu Emilia Galotti. Neunte vermehrte und verbesserte Auflage. 1887. 2 Bände. In Leinw. geb. 7 Mark 50 Pf.

Daß Stahrs Lessing zum neuntenmal aufgelegt werden konnte, beweist die hohe Verehrung, die unser Volk dem Reformator unserer Litteratur zollt, der dieselbe durch seine bahnbrechenden und kritischen Schriften siegreich von den Fesseln des Auslandes befreit und ihr in seinen Meisterdramen Vorbilder geschaffen hat, die zu dem Schönsten gehören, das alle Zeiten und Völker je hervorgebracht haben. In gewandter, ebenso gründlicher wie allgemein verständlicher Darstellung hat Adolf Stahr das Leben und Wirken des großen Mannes, der fast einzig in der traurigen Zeit französischer Nachäffung den nationalen Gedanken hochhielt, geschildert; sein Werk hat sich ebenso als ein treffliches Volksbuch bewährt, wie als ein vorzüglicher Wegweiser zum Lessingstudium. Die neue Auflage wird dem Buche zu den vielen alten zahlreiche neue Freunde erwerben und das Verständnis und die Verehrung des Mannes, von dem Goethe ausrief: „Ein Mann wie Lessing thäte uns not; denn wo ist noch ein solcher Charakter!", immer weiter verbreiten.

Druck von Fr. Aug. Eupel in Sondershausen.

Beethoven.

II.

Ludwig van Beethoven

von

W. J. v. Wasielewski.

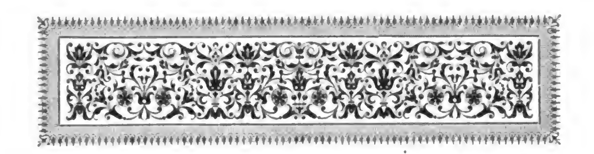
Zweiter Band.



Berlin
Verlag von Brachvogel & Ranft
1888.

Inhalt.





I.

Beethoven als Klavierspieler und Dirigent.

Der Leser wird sich der Mittheilung im dritten Abschnitt des ersten Bandes d. Bl. erinnern, daß Neefe 1783 an Cramer's „Magazin für Musik" über seinen Schüler Ludwig van B. berichtete:

„Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach."

Wenn man bedenkt, daß Beethoven damals erst im 13. Lebensjahre stand, so wird man leicht ermessen können, welchen Grad der Gewandtheit er bei fortgesetzter fleißiger Übung einige Jahre später erlangt hatte. Indessen besitzen wir glaubwürdige Zeugnisse darüber, daß sein Klavierspiel trotzdem nicht den höchsten Anforderungen in technischer Hinsicht entsprach. Sein Freund Wegeler bemerkt mit Bezug auf jenen Besuch, den Beethoven als Jüngling dem Abbé Steckel 1791 in Aschaffenburg gelegentlich seiner Reise nach Mergentheim machte:

„Beethoven, der bis dahin noch keine großen, ausgezeichneten Klavierspieler gehört hatte, kannte nicht die feinen Nüancirungen in Behandlung des Instruments; sein Spiel war rauh und hart."

Wir haben uns auch in's Gedächtniß zurückzurufen, daß Mozart von Beethoven's Klavierspiel keine besonders hohe Meinung hatte.[1]) Mozart verlangte vor Allem äußerste Korrektheit in den Verzierungen und Passagen, die „fortfließen sollen wie Oel", mit einem Wort, eine sichere und schön gestaltende Hand. Es ist daher erklärlich, daß ihm, dem zu seiner Zeit unübertroffenen, ja unerreichten Klaviermeister, Beethoven's pianistische Leistungen in technischer Beziehung nicht imponiren konnten. Fanden doch auch andere Kenner Manches daran auszusetzen. In der Leipziger Allgem. mus. Ztg. vom Jahr 1798 heißt es: „Beethoven's Clavierspiel ist äußerst brillant, doch weniger delicat und schlägt zuweilen in's Undeutliche über." In ähnlicher Weise äußerten sich fachmännische Autoritäten. J. B. Cramer fand es ungleich und unzuverlässig, insofern er Beethoven ein und dasselbe Musikstück einmal mit Geist und Ausdruck, ein anderes Mal dagegen „launenhaft und verworren vortragen hörte." Clementi nannte sein Spiel „immer voll Geist, doch nicht selten ungestüm und wenig ausgebildet", und Czerny sprach sich dahin aus, daß die Vortragsweise Beethoven's „in Bezug auf Reinheit und Deutlichkeit nicht immer als Muster dienen konnte."

Diese von einsichtsvollen Männern abgegebenen Urtheile bestätigen, daß Beethoven sein Instrument in außerordentlicher Weise zu behandeln verstand, lassen aber auch erkennen, daß bei ihm von einem Klaviervirtuosen im eigentlichen Sinne des Wortes nicht die Rede sein konnte. Zu einem solchen fehlte ihm offenbar die äußerste Vollendung, der feine, saubere Schliff und die gleichmäßige Sicherheit in Beherrschung verfänglicher Schwierigkeiten. Wer wird sich aber auch im Ernst einen Beethoven als „Klaviervirtuosen" vorstellen wollen? ihn, der aus Teplitz im September 1812 an Härtel schrieb: „ich bin der blossen Virtuosität ohnedem nicht sehr hold." Beherrschte er auch die Klaviatur in ungewöhnlichem Grade, so stand doch bei ihm das Geistige im Vordergrunde, und zwar mitunter auf Kosten der technischen Forderungen.

---

[1]) S. Abschnitt III d. Bl. S. 47.

Wie wir schon wissen, war er in Betreff derselben für seine Person nicht gar so skrupulös, während er sich bei Anderen bisweilen kritisch verhielt. Ries erzählt darauf bezüglich:

„Eines Abends sollte ich beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (A moll op. 23) spielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war und ich diese Sonate nie mit ihm geübt hatte, so erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber diese vorzutragen. Man wendete sich an Beethoven, der endlich sagte: 'Nun, Sie werden sie wohl so schlecht nicht spielen, daß ich sie nicht anhören dürfte.' So mußte ich. Beethoven wendete, wie gewöhnlich, mir um. Bei einem Sprunge in der linken Hand, wo eine Note recht hervorgehoben werden soll, kam ich völlig daneben und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürstin L......., die mir gegenüber auf das Clavier gelehnt, saß, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele sagte Beethoven: 'Recht brav, Sie brauchen die Sonate nicht erst bei mir zu lernen. Der Finger sollte Ihnen nur meine Aufmerksamkeit beweisen.'"

„Später mußte Beethoven spielen und wählte die D moll-Sonate (opus 31), welche eben erst erschienen war. Die Fürstin, welche wohl erwartete, auch Beethoven würde etwas verfehlen, stellte sich nun hinter seinen Stuhl und ich blätterte um. Bei dem Takte 53 und 54 verfehlte Beethoven den Anfang und anstatt mit 2 und 2 Noten herunter zu gehen, schlug er mit der vollen Hand jedes Viertel (3—4 Noten zugleich) im Heruntergehen an. Es lautete, als sollte ein Clavier ausgeputzt werden. — Die Fürstin gab ihm einige, nicht gar sanfte Schläge auf den Kopf, mit der Äußerung: 'Wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, so muß der Meister bei größeren Fehlern mit vollen Händen bestraft werden.' Alles lachte und Beethoven zuerst. Er fing nun auf's Neue an und spielte wunderschön, besonders trug er das Adagio unnachahmlich vor."

Abgesehen von der gelegentlichen Vorführung seiner eigenen Klavierwerke mit und ohne Begleitung — Kompositionen Anderer hat er niemals öffentlich gespielt — lag der Schwerpunkt bei Beethoven's pianistischen Leistungen unverkennbar in seinem unvergleichlichen improvisatorischen Vermögen. Hier hatte er keinen ebenbürtigen Rivalen, hier war er einzig, unerreicht, hinreißend, überwältigend. Mit treffendem Wort bezeichnet ihn Tomaschek in diesem Betracht als „Herrn des Clavierspiels" und als „Riese unter den Clavierspielern."

Die Gabe des Phantasirens am Instrument trat bei Beethoven als ein Angebornes frühzeitig hervor. Schon in Bonn machte sie viel von sich reden.

„Als er, so berichtet Wegeler, im Breuning'schen Hause einst phantasirte, wobei ihm häufig aufgegeben ward, den Charakter irgend einer bekannten Person zu schildern,[1]) drang man dem gerade anwesenden Hofmusikus Ries (Vater von Ferd. Ries) eine Violine auf, um ihn zu begleiten. Nach einigem Zögern gab dieser nach, und so mag wohl damals zum ersten Mal von zwei Künstlern zugleich phantasirt worden sein."

Daß Beethoven's jugendliche Improvisationen nicht nur auf Kenner bedeutenden Eindruck machten, sondern auch auf einfache, schlichte Leute, die wohl Musik liebten, aber kein eigentliches Verständniß für dieselbe besaßen, wird durch Wurzer beglaubigt. Er erzählt:

„Im Sommer des Jahrs 1790 oder 1791 war ich eines Tages in Geschäften am Godesberger Brunnen.[2]) Nach Tisch kommt Beethoven mit einigen jungen Männern auch dahin. Ich erzählte ihm, daß die Kirche zu Marienforst (bei Godesberg) reparirt und aufgeputzt worden, und dies sei auch der Fall mit der dasigen Orgel, die entweder ganz neu, oder doch sehr vervollkommnet sei. Die Gesellschaft bat ihn, ihr die Freude zu machen und auf derselben zu spielen. Seine große Gutmüthigkeit gewährte bald diese Bitte. Die Kirche war geschlossen, aber der Prior war sehr gefällig und ließ uns dieselbe öffnen. Beethoven fing nun an, Themata, die ihm die Gesellschaft aufgab, zu variiren, so daß wir wahrhaft davon ergriffen wurden; aber was weit mehr war, und den neuen Orpheus verkündigte: gemeine Arbeitsleute, die unten in der Kirche das durch das Bauen Beschmutzte rein machten, wurden lebhaft davon afficirt, legten vor und nach ihre Werkzeuge hin, und hörten mit Staunen und sichtbarem Wohlgefallen zu."

Diese Mittheilung Wurzer's ist völlig glaubwürdig. Hatte doch Mozart zu seinen Freunden bereits einige Jahre vorher (1787) über Beethoven's Phantasiren geäußert: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen."

Als Beethoven im Herbst des Jahres 1791 in Mergentheim war, schrieb Junker[3]) über ihn:

„Man kann die Virtuosengröße dieses lieben, leisegestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen, nach dem beinahe unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier

---

[1]) Ähnliches wird von R. Schumann aus dessen Jugendjahren berichtet. S. des Verfassers Schumannbiographie, Aufl. III, S. 11.

[2]) Das Dorf Godesberg liegt eine Stunde Weges von Bonn entfernt.

[3]) Vergl. Bd. I, S. 59 u. 61.

des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüßte also nicht, was ihm zur Größe des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Voglern[1]) auf dem Fortepiano (von seinem Orgelspiel urtheile ich nicht, weil ich ihn nie auf der Orgel hörte) gehört, oft gehört, und Stundenlang gehört, und immer seine außerordentliche Fertigkeit bewundert, aber Beethoven ist außer der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz mehr für das Herz: also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst die sämmtlichen vortrefflichen Spieler (Junker meint die kurfürstlichen Hofmusiker) sind seine Bewunderer, und ganz Ohr wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene, ohne alle Ansprüche."

Unverkennbar legt Junker hier den Accent auf das geistige Moment in Beethoven's Spiel.

In Wien erregte Beethoven, bald nachdem er sich dort niedergelassen hatte, durch seine geniale Art, sich auf dem Klavier auszusprechen, die größte Aufmerksamkeit der dortigen maßgebenden musikalischen Kreise. Sehr natürlich erscheint es, daß man Anfangs geneigt war, den ausübenden Künstler in ihm höher zu schätzen als den schaffenden, da er ohnehin in jener Zeit noch eine gewisse Zurückhaltung bei der Veröffentlichung seiner schon vorhandenen Kompositionen beobachtete. Seine unvergleichlichen Improvisationen fanden aber schnell ungetheilte Bewunderung. Bemerkenswerth ist hierbei, daß es Beethoven ein höchst unangenehmer Gedanke war, belauscht zu werden, wenn er für sich allein auf seinem Zimmer phantasirte. Dieser Eigenthümlichkeit lag ein bestimmtes Motiv zu Grunde. Beethoven glaubte nämlich Ursache zu dem Verdacht zu haben, daß gewisse Wiener Komponisten gern die Gelegenheit benutzten, ihn, wenn er sich in einsamen Stunden seinem Ideenfluge am Klavier hingab, zu behorchen und einen unerlaubten Gebrauch von seinen Gedanken für ihre eigenen Erzeugnisse zu machen. Als er im November 1793 an Eleonore v. Breuning ein Exemplar der ihr gewidmeten Variationen über „Se vuol ballare" für Klavier und Violine übersandte, schrieb er dazu:

„Nie würde ich so etwas gesetzt haben; aber ich hatte schon öfter bemerkt, daß hier und da einer in W. war, welcher meistens, wenn ich des Abends fantasirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufschrieb und sich damit brüstete. Weil ich nun vor-

---

[1]) Der Lehrer C. M. v. Weber's und Meyerbeer's.

ausſah, daß bald ſolche Sachen erſcheinen würden, ſo nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Sache war auch dabei, die hieſigen Klaviermeiſter in Verlegenheit zu ſetzen, nämlich: Manche davon ſind meine Todfeinde, und ſo wollte ich mich auf dieſe Art an ihnen rächen, weil ich voraus wußte, daß man ihnen die V. (Variationen) hier und da vorlegen würde, wo die Herren ſich dann übel dabei produciren würden."

Wegeler giebt einen Kommentar zu dieſer brieflichen Auslaſſung Beethoven's, indem er ſagt:

„Beethoven klagte mir noch über dieſe Art Spionerie. Er nannte mir H. Ab. G. (Abbé Gelinek), einen ſehr fruchtbaren Compoſiteur in Variationen, der ſich ſtets in ſeiner Nähe einquartirte. Es mag dieſes eine Urſache mehr geweſen ſein, warum Beethoven auch immer eine Wohnung auf einem freien Platz oder auf der Baſtei zu haben ſuchte."

Die Abneigung Beethoven's, ungebetene Zuhörer zu haben, wenn er für ſich allein muſizirte, iſt durch einen beſonderen Vorfall auf's Beſtimmteſte gekennzeichnet. Während der Sommermonate des Jahres 1800 hatte er ſich in einem Unterdöblinger Hauſe eingemiethet, welches zur ſelben Zeit auch von Frau Grillparzer, der Mutter des bekannten Dichters, bewohnt wurde. Dieſe Dame gönnte ſich, was an ihrer Stelle gewiß jeder Andere auch gethan haben würde, den ſeltenen Genuß, von der zu ihrem Logis gehörenden Korridorthüre aus dem Spiel Beethoven's zuzuhören. In dieſer Situation überraſchte derſelbe ſie einſtmals, als er, plötzlich vom Klavier aufſpringend, ganz unvermuthet auf dem Korridor erſchien, um das Terrain zu rekognosziren. Die Folge der gemachten Entdeckung war, daß Beethoven ſein Inſtrument nicht wieder anrührte, ſo lange er dieſes Sommerquartier innehatte.

Beethoven konnte aber auch bei anderer Gelegenheit mit ſeinem Spiel kargen, wenn er Beſorgniſſe wegen mißbräuchlicher Benutzung fertiger, noch nicht veröffentlichter Kompoſitionen hegte. Wir wiſſen, daß er das urſprünglich zu ſeiner C dur-Sonate op. 53 geſchriebene ſchöne Andante in F dur (3/8) aus derſelben entfernte, und apart herausgab. Als er daſſelbe eben komponirt hatte, ſpielte er es Krumpholz und Ries vor, denen es ſo ſehr gefiel, daß ſie Beethoven ſo lange quälten, bis er es wiederholte. Ries erzählt weiter:

„Beim Rückwege, [von Beethoven] am Hause des Fürsten Lichnowsky vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Composition Beethoven's zu erzählen und wurde nun gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnern konnte, vorzuspielen. Da mir immer mehr einfiel, so nöthigte mich der Fürst, es nochmals zu wiederholen. So geschah es, daß auch dieser einen Theil desselben lernte."

„Um Beethoven eine Überraschung zu machen, ging der Fürst des anderen Tages zu ihm und sagte, auch er habe etwas komponirt, welches gar nicht schlecht sei. Der bestimmten Erklärung Beethoven's, er wolle es nicht hören, ungeachtet, setzte sich der Fürst hin und spielte zu des Componisten Erstaunen einen guten Theil des Andante."

„Beethoven wurde hierüber sehr aufgebracht und diese Veranlassung war Schuld, daß ich Beethoven nie mehr spielen hörte. Denn er wollte nie mehr in meiner Gegenwart spielen und begehrte mehrmals, daß ich bei seinem Spiel das Zimmer verlassen sollte. Eines Tages, wo eine kleine Gesellschaft nach dem Concerte im Augarten (Morgens um 8 Uhr) mit dem Fürsten frühstückte, worunter auch Beethoven und ich waren, wurde vorgeschlagen, nach Beethoven's Haus zu fahren, um seine, dazumal noch nicht aufgeführte Oper Leonore zu hören. Dort angekommen, verlangte Beethoven, ich solle weggehen, und da die dringendsten Bitten aller Anwesenden fruchtlos blieben, that ich es mit Thränen in den Augen. Die ganze Gesellschaft bemerkte es. Fürst Lichnowsky, mir nachgehend, verlangte, ich möchte im Vorzimmer warten, weil er selbst die Veranlassung dazu gegeben habe und nun die Sache ausgeglichen haben wollte. Mein gekränktes Ehrgefühl ließ dies jedoch nicht zu. Ich hörte nachher, Lichnowsky wäre gegen Beethoven wegen seines Betragens sehr heftig geworden, da doch nur Liebe zu seinen Werken Schuld an dem ganzen Vorfalle und folglich auch an seinem Zorne sei. Diese Vorstellungen führten jedoch nur dahin, daß er nun auch der Gesellschaft nicht mehr spielte."

Im Jahr 1795 kam Mozart's Schüler Joseph Wölffl (geb. 1772 in Salzburg) nach Wien. Er war ein virtuosisch geschulter Klavierspieler, und erregte als solcher in der österreichischen Hauptstadt bedeutendes Aufsehen. Es konnte nicht ausbleiben, daß zwischen ihm und Beethoven alsbald Vergleiche angestellt wurden, wobei sich widersprechende und auseinandergehende Meinungen geltend machten. Seyfried giebt als Augen- und Ohrenzeuge folgende interessante Schilderung darüber:

„Schon hatte Beethoven durch mehrere Compositionen Aufsehen erregt und galt in Wien für einen Clavierspieler ersten Ranges, als ihm in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts ein ebenbürtiger Rival erwuchs. Da erneuerte sich gewissermaßen die

alte Pariser Fehde der Gluckisten und Piccinisten, und die zahlreichen Kunstfreunde der Kaiserstadt zerfielen in zwei Parteien. An der Spitze von Beethovens Verehrern stand der liebenswürdige Fürst von Lichnowsky; zu Wölffls eifrigen Protectoren gehörte der vielseitig gebildete Freiherr Raymund von Wetzlar, dessen freundliche Villa allen fremden und einheimischen Künstlern in den reizenden Sommermonaten mit echt brittischer Loyalität eine gleich angenehme als wünschenswerthe Freistätte gewährte. Dort verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten (!) nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuß; jeder trug seine jüngsten Geistesprodukte vor; bald ließ der eine oder der andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien ungezügelten Lauf; bald setzten sich beide an zwei Pianoforte, improvisirten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Thema's und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. — An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen: ja, Wölffl'n hatte die gütige Natur noch mütterlicher bedacht, indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die eben so leicht Decimen, als andere Menschenkinder Octaven spannte, und es ihm möglich machte, fortlaufende doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. Im Phantasiren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft, und flog siegreich jubelnd empor in lichte Ätherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wildschäumenden Cataracte, und der Beschauer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen im Stande war; nun sank er zurück, abgespannt, leise Klagen aushauchend, in Wehmuth zerfließend: — wieder erhob sich die Seele, triumphirend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen, und fand beruhigenden Trost am unschuldsvollen Busen der heiligen Natur. — Doch wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnißreiche Sanscritsprache, deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu lösen ermächtigt ist! — Wölffl hingegen, in Mozarts Schule gebildet, blieb immerdar sich gleich; nie flach, aber stets klar, und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunst diente ihm blos als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schaustück trockenen Gelehrtthuens; stets wußte er Antheil zu erregen, und diesen unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen. Wer Hummel'n gehört hat, wird auch verstehen, was damit gesagt sein will."

Ein anderer Wettstreit fand zwischen Beethoven und dem Klavier-

spieler Steibelt statt, welcher Wien im Herbst des Jahres 1800 besuchte. Ferd. Ries erzählt darüber:

„Als Steibelt[1]) mit seinem großen Namen von Paris nach Wien kam, waren mehrere Freunde Beethoven's bange, dieser möchte ihm an seinem Rufe schaden. Steibelt besuchte ihn nicht, sie fanden sich zuerst eines Abends beim Grafen Fries, wo Beethoven sein neues Trio op. 11 zum ersten Male vortrug.[2]) Der Spieler kann sich hierin nicht besonders zeigen. Steibelt hörte es mit einer Art Herablassung an, machte Beethoven einige Complimente und glaubte sich seines Sieges gewiß. Er spielte ein Quintett von eigener Komposition, phantasirte und machte mit seinen Tremulandos welches damals etwas ganz Neues war, sehr viel Effekt. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage später war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) sich eine brillante Phantasie einstudirt und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethoven's Trio (op. 11) geschrieben sind. Dieses empörte die Verehrer Beethoven's und ihn selbst; er mußte nun an's Clavier, um zu phantasiren; er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene Art an's Instrument, wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncellstimme von Steibelt's Quintett mit, legte sie verkehrt aufs Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus. Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasirte er so, daß Steibelt den Saal verließ, ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle."

Es scheint, als ob Beethoven durch die fremden Klaviervirtuosen, so wie durch den Verkehr mit Cramer, welcher gleichfalls inzwischen in Wien gewesen war, zu erneuten fleißigen Übungen angeregt worden sei. Wenigstens deutet darauf die in seinem (1. Juni 1801) an Amenda gerichteten Briefe enthaltene Äußerung: „Auch mein Klavierspielen habe ich sehr vervollkommnet." Allerdings war mittlerweile das entsetzliche Unglück des Gehörleidens über ihn hereingebrochen. Welch' ein Hemmniß dieser Zustand für Beethoven's Klavierspiel mit der Zeit wurde, ist leicht zu ermessen, da das schärfste, wachsamste und feinste Ohr dazu gehört, um sich eine gleichmäßig

---

[1]) Daniel Steibelt, geb. bald nach Mitte des vorigen Jahrhunderts in Berlin, gest. 20. September 1823 zu Petersburg, hatte etwas von einem Charlatan an sich.

[2]) Ganz neu war dieses schon zwei Jahre vorher veröffentlichte Trio nicht mehr.

saubere, in allen Nüancen zuverlässige Technik zu bewahren. Es kommt bei Beethoven hinzu, daß der Unterricht, den er in der Jugend empfing, mehr auf das rein Musikalische als auf das spezifisch Pianistische gerichtet war. Alle seine Lehrer waren keine eigentlichen Klaviermeister. Sie konnten wohl auf Fertigkeit hinarbeiten, die er auch in hohem Grade erlangte, nicht aber auf eine subtile technische Durchbildung der Hände, ohne welche korrekte Leistungen nicht zu erzielen sind. Hätte Beethoven als Knabe Männer wie Clementi oder Cramer zu Lehrern gehabt, so würde sein Klavierspiel wahrscheinlich die höchste Stufe der Vollendung erreicht haben. Wir sagen wahrscheinlich, denn es bleibt fraglich, ob gerade Beethoven's vorwärts stürmender Feuergeist sich die Muße zu einem mühsamen und zeitraubenden Sonderstudium der Klaviertechnik gegönnt hätte. Brach er doch auch den theoretischen Unterricht bei Albrechtsberger vorzeitig ab, weil sein Genius ihn unwiderstehlich zur schöpferischen Thätigkeit trieb.

Daß Beethoven's pianistische Leistungen nach dem Eintritt des Gehörleidens nicht gewonnen hatten, ergiebt sich aus dem Urtheil, welches Cherubini über dieselben fällte, als er während des Winters 1805—1806 in Wien verweilte. Er nannte sein Spiel „rauh". Begreiflicherweise konnte die allmälig immer stärker hervortretende Schwerhörigkeit auf dasselbe nur nachtheilig wirken. Spohr, der von Beethoven im Jahre 1814 dessen großes Klaviertrio op. 97 spielen hörte, bemerkt darüber:

„Ein Genuß war's nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers in folge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im Forte schlug der arme Taube[1]) so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständniß verlor, wenn man nicht zugleich in die Clavierstimme blicken konnte. Über ein so hartes Geschick fühlte ich mich von tiefer Wehmuth ergriffen. Ist es schon für Jedermann ein großes Unglück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethoven's fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Räthsel mehr."

[1]) Völlig taub war Beethoven keineswegs schon um diese Zeit.

Aus derselben Zeit liegt eine Tagebuchsnotiz von Moscheles über das erwähnte Trio vor, welche lautet:

„Bei wie vielen Compositionen steht das Wörtchen 'neu' am unrechten Platze Doch bei Beethoven's Compositionen nie, und am wenigsten bei dieser, welche wieder voll Originalität ist. Sein Spiel, den Geist abgerechnet, befriedigte mich weniger, weil es keine Reinheit und Präcision hat; doch bemerkte ich viele Spuren eines großen Spieles, welches ich in seinen Compositionen schon längst erkannt hatte."

Indessen, was Beethoven's Klaviertechnik in den reiferen Mannesjahren auch zu wünschen übrig ließ — er ersetzte die Mängel derselben durch die außerordentlichen Gaben seines Geistes. Sehr richtig erscheint, was der Hornist Nisle, welcher Beethoven 1808 hörte, über dessen pianistische Leistungen schrieb:

„Man sagte mir, Beethoven habe in Wien Schüler, die seine Sachen besser als er selbst ausführten. Ich mußte lächeln. Freilich stand er als Spieler manchem Andern in Eleganz und technischen Vorzügen nach, auch spielte er seines harten Gehörs wegen etwas stark. Aber diese Mängel gewahrte man nicht, enthüllte der Meister die tieferen Regionen seines Innern. Und können denn Modegeschmack, Gewandtheit (die sich oft zu leerer Finger-Bravour herabwürdigt) für die Abwesenheit einer Beethoven'schen Seele entschädigen? — Ach, liebe Leute, dachte ich, beherzigt doch endlich, was vor vielen Jahrhunderten schon unser großer Lehrer sagte: Der Geist ist's, der da lebendig macht!"

Nicht lange vorher, ehe Nisle Beethoven spielen hörte, war dieser beinahe um einen Finger gekommen. Breuning meldete darauf bezüglich an Wegeler:

„Beethoven hätte bald durch ein Panaritium einen Finger verloren, jetzt geht es ihm indessen wieder ganz gut. So entging er einem großen Unglück, welches verbunden mit seiner Schwerhörigkeit, jede ohnehin selten auftretende, gute Laune ganz erstickt haben würde."

Über Beethoven's Vortragskunst bemerkt Ries:

„Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Tacte und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem Crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte. Beim Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgend einer Stelle einen schönen, schlechterdings unnachahmbaren Ausdruck; allein äußerst selten setzte er Noten oder eine Verzierung zu."

Diese Schilderung läßt erkennen, wie genußreich Beethoven's Ausdrucksweise gewesen sein muß. Indessen scheint doch auch Ries den höchsten Preis seinem Phantasiren zuerkannt zu haben. Er sagt darüber:

„Es war das Außerordentlichste, was man hören konnte, besonders wenn er gut gelaunt und gereizt war. Alle Künstler, die ich je phantasiren hörte, erreichten bei Weitem nicht die Höhe, in welcher Beethoven auf diesem Zweige der Ausübung stand. Der Reichthum der Ideen, die sich ihm aufdrangen, die Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich."

Auch Czerny spricht sich in diesem Sinne aus. Er sagt:

„So außerordentlich sein Spiel im Improvisiren war, so war es oft weniger gelungen beim Vortrag seiner bereits gestochenen Compositionen, denn da er sich nie die Geduld und Zeit nahm etwas wieder zu exerciren, so hing das Gelingen meistens von Zufall und Laune ab, und da sein Spiel so wie seine Compositionen der Zeit vorausgeeilt waren, so hielten die damaligen noch äußerst schwachen und unvollkommenen Fortepiano (bis um 1810) seinen gigantischen Vortrag noch gar nicht aus. Daher kam es, daß Hummels perlendes, für seine Zeit wohlberechnetes brillantes Spiel dem größeren Publikum weit verständlicher und ansprechender erscheinen mußte. Aber Beethoven's Vortrag des Adagio und des Legato im gebundenen Styl übte auf jeden Zuhörer einen beinahe zauberhaften Eindruck, und ist, so viel ich weiß, noch von Niemandem übertroffen worden."

Die Improvisation war es also, was ihm vor den Koryphäen des Klavierspieles den Vorrang gab, weil keiner derselben auch nur entfernt seine Phantasie, seinen Gedankenreichthum und seine Gemüthstiefe besaß. Welch' überwältigende Wirkungen er in dieser Richtung hervorbrachte, zeigt uns seine Begegnung mit Ignaz Pleyel. Dieser damals berühmte Künstler war im Sommer des Jahres 1805 von Paris nach Wien gekommen, und brachte im Hause des Fürsten Lobkowitz seine neuesten Quartette zu Gehör. Beethoven, der dabei zugegen war, wurde einer Mittheilung Czerny's zufolge gebeten, etwas vorzutragen.

„Wie gewöhnlich ließ er sich unendlich lange bitten, und wurde endlich fast mit Gewalt von den Damen zum Clavier gezogen. Unwillig reißt er vom Violinpult die noch aufgeschlagene 2te Violinstimme des Pleyelschen Quartetts, wirft sie auf das Pult des Fortepiano und beginnt zu phantasiren. Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und großartiger improvisiren gehört, als an jenem Abend. Aber durch die ganze Inprovisation gingen in den Mittelstimmen

wie ein Faden oder Cantus firmus die an sich ganz unbedeutenden Noten durch, welche auf der zufällig aufgeschlagenen Seite jenes Quartetts standen, während er die kühnsten Melodien und Harmonien im brillantesten Concertstyle darauf baute. Der alte Pleyel konnte sein Staunen nur dadurch zeigen, daß er ihm die Hände küßte. Nach solchen Improvisationen pflegte Beethoven in ein laut schallendes vergnügtes Lachen auszubrechen."

Mit höchster Begeisterung berichtet Reichardt über Beethoven's Improvisationen. Er hörte ihn bei der Gräfin Erdödy. In seinen „vertrauten Briefen" findet sich, vom 5. Dezember 1808 datirt, folgende Stelle:

„Und nun bringen wir den humoristischen Beethoven noch an's Fortepiano, und er fantasirt uns wohl eine Stunde lang aus der innersten Tiefe seines Kunstgefühls, in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der himmlischen Kunst, mit Meisterkraft oder Gewandtheit herum, daß mir wohl zehnmal die heißesten Thränen entquollen, und ich zuletzt gar keine Worte finden konnte, ihm mein innigstes Entzücken auszudrücken."

Man könnte glauben, Reichardt sei eine sehr sentimentale Natur gewesen, wenn er gesteht, daß Beethoven's Spiel ihm Thränen entlockt habe. Anderen erging es indessen ebenso. Als Beethoven bei seinem Berliner Aufenthalt (1796) in der dortigen Singakademie phantasirte, drängte man sich „mit Thränen in den Augen" um ihn, und Czerny berichtete 1852 an „Cock's London Musical Miscellany",[1]) daß bei Beethoven's Inprovisationen „häufig kein Auge trocken blieb, während Manche in lautes Weinen ausbrachen."

Beethoven war kein Freund von derartigen Kundgebungen, und so äußerte er in Bezug auf die Rührung, welche er bei den Mitgliedern der Berliner Singakademie hervorgerufen hatte, abwehrend: „das ist es nicht, was wir Künstler wünschen, wir verlangen Applaus!" und als er Bettina's „Wangen und Augen" bei dem ihr vorgesungenen Liede „Kennst Du das Land" erglänzen sah, sagte er: „Aha, die meisten Menschen sind gerührt über etwas gutes: das sind aber keine Künstlernaturen. Künstler sind feurig, sie weinen nicht," trotzdem er selbst manchmal Thränen der Rührung vergoß, wenn er für sich war.

---

[1]) Thayer II, 10.

Starke, kräftige Seelen lieben es nicht, sich von weichmüthigen Empfindungen übermannen zu lassen, und suchen dieselben vielmehr möglichst zu maskiren, weshalb sie oberflächlichen Beobachtern leicht theilnamlos und kalt erscheinen können. Von dieser Art war auch Beethoven. Daß ihm die tiefste Gefühlsfähigkeit innewohnte, beweisen seine Tonwerke, aber dieselbe im persönlichen Verhalten vor Anderen durch Geberden und schöne Worte zu zeigen, widerstrebte durchaus seinem Mannessinn. Belege dafür bieten seine Begegnung mit Frau v. Ertmann, nachdem dieselbe ihr Kind verloren hatte,[1]) so wie der Abschied von Louis Schlößer, bei welchem Beethoven äußerte: „und nun auch keine Rührung mehr; fest und muthig soll der Mensch in allen Dingen sein.“ Wohl durfte daher Grillparzer mit Recht in seinem Nachruf an Beethoven sagen: „Weil er von der Welt sich abschloß, nannte man ihn feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer sich hart weiß, der flieht nicht. Gerade das Übermaß der Empfindung weicht der Empfindung aus.“

Über Beethoven's Phantasiren hat Czerny werthvolle Aufzeichnungen hinterlassen. In ihnen heißt es:

„Beethoven's Improvisiren war von verschiedener Art, ob er nun auf selbstgewählte oder auf gegebene Themen fantasirte. 1. In der Form des ersten Satzes oder des Finalrondos einer Sonate, wobei er den ersten Theil regelmäßig abschloß und in demselben auch in der verwandten Tonart eine Mittelmelodie u. s. w. anbrachte, sich aber dann im 2ten Theile ganz frei, jedoch stets mit allen möglichen Benutzungen des Motives seiner Begeisterung überließ. — Im Allegrotempo wurde das Ganze durch Bravourpassagen belebt, die meist noch schwieriger waren, als jene, die man in seinen Werken findet. 2. In der freien Variations-Form, ungefähr wie seine Chorfantasie, op. 80, oder das Chorfinale der 9. Symphonie, welche beide ein treues Bild seiner Improvisation dieser Art geben. 3. In der gemischten Gattung, wo Potpourri-artig ein Gedanke dem andern folgt, wie in seiner Solofantasie op. 77. Oft reichten ein paar einzelne unbedeutende Töne hin, um aus denselben ein ganzes Tonwerk zu improvisiren (wie z. B. das Finale der 3ten Sonate, D dur, von op. 10).

In der Geschwindigkeit der Skalen, Doppeltriller, Sprünge u. s. w. kam ihm keiner gleich — auch Hummel nicht. Seine Haltung beim Spiel war meisterhaft ruhig, edel und schön, ohne die geringste Grimasse (nur bei zunehmender Harthörigkeit gebückt), seine Finger

[1]) S. Band I S. 183 d. Bl.

waren sehr kräftig, nicht lang und an der Spitze vom vielen Spielen breit gedrückt, denn er sagte mir oft, daß er in seiner Jugend ungeheuer oft, meistens bis spät über Mitternacht exercirt hatte.

Er hielt auch beim Unterrichten sehr auf schöne Fingerhaltung (nach der Emanuel Bachschen Schule, nach der er mich unterrichtete); er selber spannte kaum eine Decime. Der Gebrauch der Pedale war bei ihm sehr häufig, weit mehr als man in seinen Werken angezeigt findet. Einzig war sein Vortrag der Händelschen und Gluckschen Partituren und der Seb. Bachschen Fugen, indem er in die ersteren eine Vollstimmigkeit und einen Geist zu legen wußte, der diesen Werken eine neue Gestalt gab.

Auch war er der größte a vista-Spieler seiner Zeit (selbst im Partiturlesen), und, wie durch Divination, übersah er beim schnellsten Durchblicken jede fremde Composition, und sein Urtheil war stets richtig, aber (besonders in seinen jüngeren Jahren) sehr scharf, beißend und rücksichtslos. Manches was die Welt bewunderte und noch bewundert, sah er von dem hohen Standpunkte seines Genies in ganz anderem Lichte."

„Beethoven liebte, wie Schindler berichtet, besonders zur Zeit der Abenddämmerung sich an den Flügel zu setzen und zu phantasiren, öfters auch Violin und Viola zu spielen, zu welchem Zweck diese beiden Instrumente immer auf dem Flügel liegen bleiben mußten. In seinen letzten Lebensjahren ward dieses Spiel für den Zuhörer mehr peinlich als ergötzend. Da nur allein der innere Sinn dabei thätig und der äußere gar nicht mehr mitwirkte, so wurden seine Ergüsse nicht mehr deutlich, zumal seine linke Hand sich gewöhnlich der Breite nach auf die Tastatur zu legen pflegte, und so lärmend verdeckte, was die rechte oft all zu zart ausführte. Man weiß, daß er selbst in der früheren Zeit seine eigenen Compositionen nicht ganz rein spielte, davon kein anderer Grund, als Mangel an Zeit die Mechanik der Finger in Übung zu erhalten; daher seine Improvisationen, eines sochen Zwanges ledig, wie ihn das Notenlesen bedingt, das Höchste waren, was man hören konnte. — In der letzten Zeit hatte ihm der kaiserl. Hof-Pianoforte-Macher Herr Conrad Graf einen Schalldeckel verfertigt, der, auf den Flügel gestellt, die Töne seinem Ohr leichter zuführen sollte. So gut jedoch diese Vorrichtung war, so nützte sie leider bei Beethoven nichts mehr. Am peinlichsten waren seine Phantasien auf den Saiteninstrumenten zu hören, da er diese nicht zu stimmen vermochte. Diese Musik war furchtbar, und doch klang sie seiner Seele gewiß rein und harmonisch."

Für die Wiener Musikkreise war es begreiflicherweise ein bedeutungsvolles Ereigniß, man darf sagen, ein außerordentliches Kunstfest, wenn Beethoven auf dem Podium des Konzertsaales oder der Bühne erschien, um eines seiner Klavierwerke vorzutragen, oder auch, um in einer freien Phantasie die Geister zu entfesseln. Zum ersten Mal ließ er sich als Klavierspieler am 29. März 1795 öffentlich in

einer Akademie der Wiener Tonkünstler-Sozietät hören. Zum letzten Mal geschah es im Jahr 1814. Innerhalb dieses Zeitraumes trat er nicht sehr häufig vor das Publikum. Er legte eben keinen großen Werth darauf, als ausübender Künstler zu glänzen. Ries berichtet überdies, daß er „seine eigenen Sachen sehr ungern spielte“. Dies ist durch eine Mittheilung der Gräfin Gallenberg, geb. Julia Guicciardi, an Otto Jahn beglaubigt, dem sie sagte, daß Beethoven seine Sachen nicht gern selbst gespielt habe. Wegeler berichtet uns auch von der Abneigung Beethoven's, sich in Gesellschaften hören zu lassen. Er sagt:

„Später, als Beethoven in Wien schon auf einer hohen Stufe stand hatte sich . . . . . ein Wiederwillen gegen die Aufforderungen zum Spielen in Gesellschaften entwickelt, so daß er jedesmal dadurch allen Frohsinn verlor. Er kam dann mehrmals düster und verstimmt zu mir, klagte, daß man ihn zum Spielen zwinge, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. . . . . Der Widerwille blieb indessen und ward oft die Quelle der größten Zerwürfnisse Beethoven's mit dem Ersten seiner Freunde und Gönner.“

Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn seine wiederholt geäußerte Absicht, Konzertreisen zu unternehmen, nicht zur Ausführung kam. Dahin zielende Pläne beschäftigten ihn besonders in den dreißiger Jahren seines Lebens, in denen er auch am meisten, theils in eigenen, zu seinem Vortheil veranstalteten „Akademien“, und theils in Konzerten einheimischer und auswärtiger Künstler, wie Schuppanzigh, Clemens, Bridgetower und Punto, (Joh. Wenzel Stich) als Spieler auftrat. So schrieb er im Sommer 1801 seinem Freund Amenda:

„Wenn nach einem Jahr mein Übel (das Gehörleiden) unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann mußt Du alles verlassen und zu mir kommen, ich reise dann (bei meinem Spiel und Composition macht mir mein Übel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter sein, ich bin überzeugt, mein Glück wird nicht fehlen . . . .“ —

Und Ries bemerkt mit Bezug auf Beethoven's Idee einer Konzerttour:

„Einst machte er ernstlich den Plan zu einer gemeinschaftlichen großen Reise, wo ich alle Concerte einrichten, und seine Clavier-Concerte sowohl, als andere Compositionen spielen sollte. Er selbst wollte dirigiren und nur phantasiren.“

Weder aus dem einen, noch dem anderen dieser Projekte wurde etwas.

Daß Beethoven sich im reiferen Mannesalter als ausübender Künstler mehr und mehr von der Öffentlichkeit zurückzog, erklärt sich theils aus der steigenden Schwerhörigkeit, theils aber auch aus der, seinen Geist immer mehr in Anspruch nehmenden Kompositionsthätigkeit. Er beschloß das Konzertspielen mit dem Vortrag seines herrlichen B dur-Trio's op. 97 in einer der Schuppanzigh'schen Kammermusikmatinéen, wie schon bemerkt, im Mai 1814, nachdem er dasselbe bereits am 11. April desselben Jahres — es war die erste Aufführung des Werkes — zum wohlthätigen Zweck im „Römischen Kaiser" mit Schuppanzigh und Linke zu Gehör gebracht hatte.

Zum letzten Mal in seinem Leben phantasirte Beethoven vor Zuhörern im Jahr 1825. „Als der Musikverleger Schlesinger in Wien war, so erzählt Castelli, gab er ein glänzendes Gastmal, wobei auch Beethoven angegangen wurde, auf dem Pianoforte zu improvisiren, allein er weigerte sich. Man drang immer mehr in ihn, endlich sagte er: 'Ins drei Teufelsnamen, ich will's thun, aber Castelli, der keine Idee vom Pianofortespiel hat, muß mir darauf ein Thema geben.' Ich trat, so berichtet Castelli weiter, zum Instrument, fuhr mit dem Zeigefinger vier Tasten hinab und die nämlichen wieder zurück und er lachte, sagte: 'Schon gut!' und setzte sich zum Klavier und spielte und phantasirte immer unter Einmischung dieser 4 Noten eine ganze Glockenstunde, daß alle Zuhörer in Entzücken geriethen."

Länger war Beethoven als Dirigent seiner Kompositionen denn als Klavierspieler thätig. Obwohl er in dieser Hinsicht, namentlich als sein Gehör schwächer wurde, Manches zu wünschen übrig ließ, so hatte es doch großen Werth, ihn an der Spitze des Orchesters zu wissen. Denn bei der völlig neuen, in geistiger Beziehung von allem Dagewesenen abweichenden Beschaffenheit, besonders seiner späteren Werke, konnte Niemand als er selbst den Mitwirkenden die nöthigen Fingerzeige für Tempobestimmung und Auffassung geben. Dadurch wurde für Wien eine Tradition festgestellt, welche von dort aus in weitere Kreise drang. Beethoven hat zwar seine Kompositionen mit einer Genauigkeit bezeichnet, wie kein anderer Tonmeister vor ihm, und auch das Tempo bei einem Theile derselben durch Hinzufügung

von Metronomisirungen des Näheren zu bestimmen versucht, allein eine persönliche Bemerkung, ein gesprochenes Wort des Autors sagt oft mehr als alle Schriftzeichen, die unter Umständen sogar mißverstanden werden können, und Manches, was sich auf Charakter und Farbengebung bezieht, läßt sich durch die Schriftsprache gar nicht oder doch nur unvollkommen ausdrücken.

Einen recht anschaulichen Bericht über Beethoven's Direktionsweise hat Seyfried gegeben. Derselbe lautet:

„Im Dirigiren durfte unser Meister keineswegs als Musterbild aufgestellt werden, und das Orchester mußte wohl Acht haben, um sich nicht von seinem Mentor irre leiten zu lassen; denn er hatte nur Sinn für seine Tondichtung, und war unablässig bemüht, durch die mannigfaltigsten Gesticulationen den identificirten Ausdruck zu bezeichnen. So schlug er oft bey einer starken Stelle nieder, sollte es auch im schlechten Tacttheile seyn. Das Diminuendo pflegte er dadurch zu markiren, daß er immer kleiner wurde, und beim Pianissimo, so zu sagen, unter das Tactirpult schlüpfte. So wie die Tonmassen anschwellten, wuchs auch er wie aus einer Versenkung empor, und mit dem Eintritt der gesammten Instrumentalkraft wurde er, auf den Zehenspitzen sich erhebend, fast riesengroß, und schien, mit den Armen wellenförmig rudernd, zu den Wolken hinaufschweben zu wollen. Alles war in regsamster Thätigkeit, kein organischer Theil müssig und der ganze Mensch einem perpetuum mobile vergleichbar."

Weiter bemerkt Seyfried:

„Er gehörte schlechterdings nicht zu den eigensinnigen Componisten, denen kein Orchester in der Welt etwas zu Dank machen kann; ja zuweilen war er gar zu nachsichtsvoll, und ließ nicht einmal Stellen, die bei den Proben verunglückten, wiederholen; 'das nächstemal wird's schon gehen', meinte er."

Doch scheint Beethoven beim Einstudiren seiner Kompositionen sehr sorgfältig zu Werke gegangen zu sein, denn Seyfried sagt:

„Bezüglich des Ausdrucks, der kleinen Nüancen, der ebenmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, so wie eines wirksamen Tempo rubato, hielt er auf große Genauigkeit, und besprach sich, ohne Unwillen zu verrathen, gern einzeln mit Jedem darüber. Wenn er nun aber gewahrte, wie die Musiker in seine Ideen eingingen, mit wachsendem Feuer zusammenspielten, von dem magischen Zauber seiner Tonschöpfungen ergriffen, hingerissen, begeistert wurden, dann verklärte sich freudig sein Antlitz, aus allen Zügen strahlte Vergnügen und Zufriedenheit, ein wohlgefälliges Lächeln umspielte die Lippen, und ein donnerndes: 'Bravi tutti!' belohnte die gelungene

Kunstleistung. Es war des hehren Genius erster und schönster Triumphmoment, gegen welchen, wie er unumwunden gestand, 'selbst der Beyfallssturm eines großen, empfänglichen Publicums im Schatten stand.' Beym a-vista-Vortrag mußte oft, der Correctur wegen, eingehalten, und der Faden des Ganzen abgeschnitten werden; auch dabei blieb er geduldig; kam aber besonders in den Scherzos seiner Symphonien beym plötzlich unerwarteten Tactwechsel, Alles auseinander, dann schlug er eine dröhnende Lache auf, (und) versicherte: 'er hätte es gar nicht anders erwartet; hätte schon im voraus darauf gespitzt,' und äußerte eine fast kindische Freude, daß es ihm geglückt: 'so bügelfeste Ritter aus dem Sattel zu heben.'"

So gut kam Beethoven aber nicht immer mit dem Orchester auseinander. Namentlich bestand mit diesem vor seinem am 22. Dezember 1808 im Theater a. d. Wien veranstalteten Konzert eine Spannung.

„Er hatte, so erzählte der Tenorist Röckel,[1]) das Orchester des Theaters an der Wien so gegen sich erbittert, daß nur die Dirigenten, Seyfried, Clement u. s. w. irgend etwas mit ihm zu thun haben wollten; und es bedurfte vieler Überredung, sowie der Bedingung, daß Beethoven während der Proben nicht im Saale anwesend sein dürfe, bis die Musiker sich dazu verstanden zu spielen. — Während der Proben (in dem großen hintern Zimmer des Theaters) ging Beethoven in einem Nebenzimmer auf und ab, und Röckel ging häufig mit ihm. Nach Beendigung eines Satzes pflegte Seyfried zu ihm zu kommen, um sein Urtheil zu hören."

In dem Konzerte selbst spielte Beethoven als Novitäten sein G dur-Konzert op. 58 und die Chorphantasie op. 80. Bei letzterem Stück kam das Orchester in der dritten Variation auseinander, worüber das Nähere im folgenden Abschnitt mitgetheilt ist. Hier sei nur bemerkt, daß man auf Beethoven's Geheiß aufhörte und noch einmal anfing, wodurch das Orchester unwillig gemacht wurde. Seyfried bemerkt darüber:

„Daß er (Beethoven) die braven Musiker gewissermaßen beschimpft hatte, wollte ihm anfangs gar nicht einleuchten. Er meinte: es sei Pflicht einen vorgefallenen Fehler zu verbessern, und das Publikum könne für sein Geld alles fein ordentlich zu hören verlangen. Bereitwillig jedoch bat er das Orchester mit der ihm eigenen Herzlichkeit wegen der demselben absichtslos zugefügten Beleidigung um Verzeihung und war ehrlich genug, die Geschichte selbst weiter zu verbreiten, und alle Schuld seiner eigenen Zerstreuung zuzumessen."

---

[1]) An Thayer: S. dessen Beethovenbiographie III, 54.

Über diese Angelegenheit schrieb Beethoven d. 7. Januar 1809 an Härtel nach Leipzig:

„Hauptsächlich waren die Musiker aufgebracht, daß, indem aus Achtlosigkeit bey der einfachsten planſten Sache von der Welt gefehlt worden war, ich plötzlich stille ließ halten, und laut schrie noch einmal. So was war ihnen noch nicht vorgekommen; das Publikum bezeugte hierbei sein Vergnügen."

Nachdem der Gehörszustand Beethoven's sich wesentlich verschlimmert hatte, vermochte er natürlich als Dirigent nicht mehr in der früheren Weise auf das Orchester einzuwirken. Dies zeigte sich schon bei den Proben zu dem von ihm am 8. December 1813 im Saale der Universität gegebenen Konzert, in welchem die A dur-Symphonie und „Wellington's Sieg" zur Aufführung kamen. Ludwig Spohr, welcher sich unter den Mitwirkenden an der ersten Geige befand, erzählt darüber in seiner Selbstbiographie:

„Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. Bei dem Piano bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritt des forte hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das Forte noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen."

Und weiter bemerkt Spohr:

„Daß der arme, taube Meister die piano seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Theile des ersten Allegro der Symphonie. Es folgen sich da zwei Halte gleich nach einander, von denen der zweite pianissimo ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktiren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar pianissimo begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden crescendo wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo seiner Rechnung nach das forte beginnen mußte. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, daß es noch immer pianissimo spielte und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde. Glücklicherweise fiel diese komische Scene nicht bei der Aufführung vor."

Charakteristisch für Beethoven's Direktionsweise ist auch die Bemerkung, welche er einer von ihm revidirten Abschrift seines Chorstückes

„Meeresstille und glückliche Fahrt“ (op. 99) hinzugefügt hat. Sie lautet:

„Bei diesem ersten Tempo hebe der Capellmeister beim Taktgeben die Hand so niedrig als möglich # außer beim Forte — beim ersten Takt etwas höher, beim 2. und 3. schon nachlassend und beim 4. wieder ganz die unmerklichste Bewegung # nicht mit dem mindesten Geräusch verbunden sondern mit äußerster Stille.“

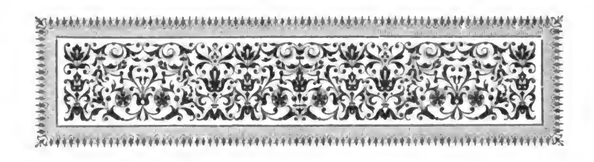
Als die dritte Aufführung von „Wellington's Sieg“ am 2. Januar 1814 stattfand, ereignete sich eine ähnliche Szene, wie die von Spohr beschriebene. Hierüber liegt ein Bericht des Tenoristen Wild vor, welcher Folgendes besagt:

„Er (Beethoven) betrat das Dirigentenpult, und das Orchester, welches seine Schwächen kannte, fand sich dadurch in eine sorgenvolle Aufregung versetzt, welche nur zu bald gerechtfertigt wurde; denn kaum hatte die Musik begonnen, als der Schöpfer derselben ein sinnverwirrendes Schauspiel bot. Bei den Pianostellen sank er in die Knie, bei den Forti schnellte er in die Höhe, so daß seine Gestalt bald zu der eines Zwerges einschrumpfend unter dem Pulte verschwand, bald zu der eines Riesen sich aufreckend weit darüber hinausragte, dabei waren seine Arme und Hände in einer Bewegung, als wären mit dem Anheben der Musik in jedes Glied tausend Leben gefahren. Anfangs ging das ohne Gefährdung der Wirkung des Werkes, denn vor der Hand blieb das Zusammenbrechen und Auffahren seines Leibes mit dem Verklingen und Anschwellen der Töne in Übereinstimmung, doch mit einem Male eilte der Genius dem Orchester voraus, und der Meister machte sich unsichtbar bei den Fortestellen und erschien wieder bei den Pianos. Nun war „Gefahr im Verzuge“, und im entscheidenden Moment übernahm Kapellmeister Umlauf den Kommandostab, während dem Orchester bedeutet wurde, nur diesem zu folgen. Beethoven merkte längere Zeit nichts von dieser Anordnung, als er sie endlich gewahr wurde, erblühte auf seinen Lippen ein Lächeln, welches wenn je eines, das mich ein freundliches Geschick sehen ließ, die Bezeichnung 'himmlisch' verdient.“

Man lernte sich im Hinblick auf solche Vorkommnisse einrichten. Denn als Beethoven die Aufführung des „Fidelio“ nach der dritten Bearbeitung am 23. Mai 1814 persönlich leitete, wobei ihn nach Treitschke's Mittheilung „sein Feuer oft aus dem Takt riß, lenkte Kapellmeister Umlauf hinter seinem Rücken mit Blick und Hand Alles zum Besten.“ Wie dann Beethoven im Jahr 1822 bei der Leitung seiner Kompositionen von Gläser und Umlauf unterstützt werden mußte, und wie er dem letztgenannten Kapellmeister im Frühjahr 1824 nur

noch zur Seite stand, um ihm die Tempi der neunten Symphonie und der Bruchstücke aus der Missa solemnis anzugeben, ist schon in einem der vorhergehenden Abschnitte dieser Blätter (Bd. I S. 251) mitgetheilt worden. Welche wehmüthigen Betrachtungen aber auch das schließliche Unvermögen des Meisters, seine großartigsten Geistesschöpfungen selbst zu leiten, bei allen Betheiligten hervorgerufen haben mag, — die Gegenwart seiner ehrwürdigen Persönlichkeit war von hoher Bedeutsamkeit für die erstmalige Darstellung derselben, denn sie gab dieser eine durch nichts zu ersetzende Weihe, und erzeugte sowohl unter den Ausübenden wie unter den Zuhörenden eine begeisterungsvolle Stimmung der erhebendsten Art.





II.

Konzerte und Konzertstücke.

Der Name „Concert" wurde zur Bezeichnung von Musikstücken, so viel man weiß, zuerst von dem angesehenen Tonsetzer Ludovico Viadana[1]) gebraucht, welchem auch die Erfindung des Generalbasses, d. h. des bezifferten Grundbasses bei mehrstimmigen Kompositionen, zugeschrieben wird. Dieser Künstler, dessen Familienname Ludovico Grossi ist, veröffentlichte im Jahre 1602 sogenannte Kirchenkonzerte (Concerti ecclesiastici, auch Concerti da Chiesa genannt), in denen zwei bis vier, mit beziffertem Baß versehene Singstimmen miteinander konzertiren, d. h. in mehr oder weniger gleichberechtigter Weise zusammenwirken. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde die Bezeichnung „Concerto" durch den Veroneser Giuseppe Torelli von der Vokalmusik auf gewisse, in der damaligen Sonatenform gehaltene Instrumentalsätze für eine oder zwei Soloviolinen mit Begleitung übertragen. Torelli komponirte auch sogenannte „Concerti grossi" für ein oder zwei Sologeigen, die sich von seinen übrigen, nur mit einem Baß versehenen Konzerten durch ein

---

[1]) Geb. 1564 in Viadana bei Mantua, gest. 2. Mai 1645 zu Gualtieri.

ausgeführteres Accompagnement unterscheiden. Sie gaben den Anstoß zu Corelli's „Concerti grossi", in denen die konzertirenden Stimmen von zwei auf drei vermehrt sind.

Weitere Ausbildung fand das Violinkonzert durch den Venezianer Antonio Vivaldi. Dieser förderte es namentlich dadurch, daß er die Formen desselben näher bestimmte und die Begleitung durch Hinzuziehung von Blasinstrumenten und anderen damals üblichen Tonwerkzeugen vervollständigte. Vivaldi's Zeitgenosse, Giuseppe Tartini,[1] bereicherte das Violinkonzert nur in Beziehung auf die Geigentechnik, nicht aber in Betreff der Instrumentation.

Gleichwie die der Entstehung nach ältere Violinsonate für die Klaviersonate, so wurde auch das Violinkonzert für das Klavierkonzert vorbildlich. Joh. Seb. Bach gestaltete nicht nur eine Reihe Vivaldischer, sondern auch selbstgeschaffener Violinkonzerte zu Klavierkonzerten um, schrieb dann aber auch herrliche Originalwerke der letzteren Art. Sein Sohn, Carl Phil. Emanuel Bach, den sich Haydn für die Sonatenkomposition zum Muster nahm, förderte das Klavierkonzert wohl in äußeren Beziehungen, vermochte ihm aber inhaltlich keine bleibende Bedeutung zu geben. Solches war Mozart vorbehalten, der diese Kompositionsgattung zu hoher künstlerischer Geltung erhob. Wenn bei Joh. Seb. Bach das Hauptgewicht meist noch im Klavier liegt, dem die wenigen begleitenden Instrumente auf kunstvolle Weise, mehr stützend und ergänzend als selbstständig zur Seite stehen, so ist dagegen in Mozart's Klavierkonzerten dem mit den Reizen eines blühenden Kolorits ausgestatteten Orchester eine gewissermaßen gleichberechtigte Stellung neben der Solostimme eingeräumt, ohne daß die letztere dadurch irgendwie in den Schatten gestellt wird.

Diesem Standpunkt schloß sich Beethoven, der Mozart's Klavierkonzerte gründlich studirt hatte, ganz und voll an. Wie hoch er sie schätzte, geht aus einer Mittheilung der Gattin J. B. Cramer's[2] hervor. Dieselbe erzählte, daß Beethoven mit ihrem Mann, als derselbe in Wien gewesen, während eines Augartenkonzertes umherpromenirt

---

[1] Über die obigen Geiger s. des Verfassers Schrift „Die Violine und ihre Meister."
[2] An Thayer: Beethovenbiographie II, 36.

sei, und bei den Klängen des C moll-Konzertes von Mozart ausgerufen habe. „Cramer! Cramer! Wir werden niemals im Stande sein, etwas Ähnliches zu machen.“

In der Beethoven beschiedenen Aufgabe, die überkommenen Instrumentalformen weiter auszubilden und mit neuem Gehalt zu erfüllen, lag nothwendig die Bedingung, auch die Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes, für welches er zunächst hauptsächlich schrieb, zu erweitern. Schon in seinem opus 1 und 2 gewann er demselben theilweise ganz neue Seiten ab. Aber die in diesen beiden Werken enthaltenen Kompositionen waren einer Kunstgattung gewidmet, zu welcher eine bravourmäßige, das solistische Moment überwiegend berücksichtigende Behandlung des Klaviers nicht paßte. Beethoven mußte indessen das Verlangen hegen, auch in letzterer Beziehung sich schöpferisch zu bethätigen, zumal ihm in Wien Gelegenheit geboten war, als Konzertspieler vor dem Publikum zu erscheinen.

Wir sahen, daß bereits in Bonn (1784) ein dreisätziges Klavierkonzert entstand. Ihm folgte nicht, wie früher angenommen wurde, das C dur-Konzert (op. 15), sondern das B dur-Konzert, op. 19. Es geht dies klar aus einem Briefe Beethoven's hervor, den er am 22. April 1801 an die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel richtete. Darin sagt er:

„ich merke dabei bloß an, daß bei Hofmeister eines von meinen ersten Konzerten herauskommt, und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar später verfertigtes Konzert,[1]) aber ebenfalls noch nicht unter meine besten von der Art gehört ...... Es erfordert die musikalische Politik die besten Konzerte eine Zeitlang bei sich zu behalten.“

Schon einige Monate vorher (15. Dezbr. 1800) schrieb Beethoven an Hofmeister, als er ihm sein B dur-Konzert anbot, er gebe es für keins von seinen besten aus, weil er die besseren zum Zweck einer Kunstreise noch für sich behalten wolle. Diese nach zwei Seiten zu verschiedener Zeit übereinstimmend gemachten brieflichen Äußerungen können insofern auffallen, als Beethoven in ihnen von Konzerten

---

[1]) Bei Hofmeister erschien das B dur- und bei Mollo das C dur-Konzert.

spricht, die er noch nicht zu veröffentlichen gedachte, denn um jene Zeit lag außer den beiden ersten Konzerten in B dur und C dur nur noch dasjenige in C moll (op. 37) fertig vor. Indessen darf man nicht übersehen, daß möglicherweise auch schon einzelne Theile vom G dur-Konzerte (op. 58) in der Entstehung begriffen waren. Bekanntlich nahm sich Beethoven bei der Ausführung und Vollendung größerer Werke Zeit, um sie möglichst in seinem Innern ausreifen zu lassen. Auch hatte er manchmal mehrere Kompositionen gleichzeitig in Arbeit. Über seine Art zu komponiren sprach er sich gegen Louis Schlösser folgendermaßen aus:

„Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtniß so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche auf's neue so lange bis ich damit zufrieden bin; dann aber beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zu Grunde liegende Idee niemals, sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung, wie in einem Gusse vor meinem Geiste stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch von statten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren. Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen."

Diesem Selbstbekenntniß Beethoven's ist hinzuzufügen, daß er auf seinen Spaziergängen stets Notenpapier bei sich trug, um sofort jeden ihm einfallenden Gedanken notiren zu können. „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen," pflegte er zu sagen. Übrigens probirte Beethoven, wie Czerny erzählt, „beim Componiren oft am Clavier, bis es ihm recht war, und sang dazu. Seine Stimme beim Singen war ganz abscheulich." [1])

Seiner anspruchslosen Beschaffenheit nach gehört das B dur-Konzert unverkennbar in eine frühe Zeit. Die Motive desselben sind

[1]) Thayer II, 202.

fast durchgängig sehr einfach, und dem entspricht der ganze Ideengang. Fast Alles erinnert noch an Mozart's Schreibweise in dessen jüngeren Jahren.

Am 29. März 1795 trat Beethoven, wie schon im vorhergehenden Abschnitt d. Bl. erwähnt wurde, zum ersten Mal in Wien öffentlich als Klavierspieler auf. Wegeler berichtet, er habe bei der Gelegenheit sein C dur-Konzert (op. 15) vorgetragen. Aus den Untersuchungen Nottebohm's geht indessen hervor, daß Beethoven nicht mit diesem, sondern mit demjenigen in B dur debütirte. Letzteres war damals fertig, ersteres aber noch nicht.

In Betreff des am vorgenannten Datum von Beethoven vorgetragenen Konzertes erzählt Wegeler:

„Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung schrieb er das Rondo und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte. Im Vorzimmer saßen vier Copisten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab."

Jedenfalls handelte es sich dabei um die Herstellung der Orchesterstimmen. Die Solopartie wurde offenbar nicht zu Papier gebracht, sondern von Beethoven aus dem Gedächtniß gespielt. Denn als Hofmeister, in dessen Verlag das B dur-Konzert erschien, ihn um die Klavierstimme ersuchte, antwortete er unterm 22. April 1801:

„. . . . . Dabei ist es vielleicht das einzige Geniemäßige an mir, daß meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden und doch niemand im Stande ist, als ich selbst, da zu helfen. So z. B. war zu dem Concerte in der Partitur die Clavierstimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geschrieben und ich schrieb sie jetzt erst, daher Sie dieselbe wegen Beschleunigung, von meiner eigenen nicht gar zu lesbaren Handschrift erhalten."

Bei seiner Prager Anwesenheit im Jahr 1798 unternahm Beethoven eine Umarbeitung[1]) des B dur-Konzertes (op. 19), wodurch Tomaschek zu der irrigen Annahme verleitet wurde, daß es dort erst komponirt worden sei. Diese Umarbeitung scheint mehr dem Klavierpart als der Orchesterbegleitung gegolten zu haben. Letztere ist ohne Klarinetten, Trompeten und Pauken, und überhaupt in bescheidenen

[1]) Über dieselbe s. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 479 f.

Grenzen gehalten. Erst in seinem C dur-Konzert, welches wahrscheinlich 1798 vollendet wurde, fügte Beethoven die genannten Instrumente dem Orchester hinzu.

Ehe auf diese Komposition näher eingegangen wird, möge eine allgemeine Betrachtung über Wesen und Berechtigung des Klavierkonzertes vorangeschickt werden. Die Verwendung heterogener Tonwerkzeuge zu gemeinsamer künstlerischer Thätigkeit, wie sie eben im Klavierkonzert zu beobachten ist, erscheint auf den ersten Blick einigermaßen bedenklich. Schon die Zusammenstellung des Tasteninstrumentes mit Streichinstrumenten für die Zwecke der Kammermusik ist zum Öfteren beanstandet worden, und noch mehr die Vereinigung des Klaviers mit Bläsern oder auch mit dem ganzen Orchester. Es kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß dabei keine so homogene Klangwirkung entsteht, wie z. B. beim Streichquartett mit seinen Abarten, oder auch beim Violinkonzert mit Orchesterbegleitung. Indessen läßt sich doch mancherlei zu Gunsten jener angefochtenen Kombinationen anführen. Ein Tonsetzer, welcher die Natur der verschiedenen Instrumente genau studirt hat, der ihre Eigenthümlichkeiten kennt und geschickt zu benutzen versteht, kann besondere Effekte von mannichfaltiger Wirkung durch die Vermischung ungleichartiger Tonwerkzeuge hervorbringen, und namentlich durch die Kontraste verschiedener Klangfarben den Reiz einer Komposition erhöhen. Es kommt nur darauf an, wie dergleichen gehandhabt wird.

Die Streich- und Blasinstrumente sind mit wenigen Ausnahmen ihrer Natur nach in erster Linie Gesangsinstrumente, das Klavier hingegen zeichnet sich bei minderem Klangreichthum vornehmlich durch Vollgriffigkeit und Spielfülle aus. Ein einsichtsvoller Komponist weiß aus diesem Gegensatz bedeutende Vortheile zu ziehen, indem er die aufgebotenen Mittel so verwendet, daß sie in ihren charakteristischen Eigenschaften einander ergänzen, ohne das Eine dem Anderen unterzuordnen. Wenn Jemand ein Klavier- oder Violinkonzert mit vollem Orchester schreibt, und dem letzteren eine rein begleitende, also dienende Stellung zuweist, wie es in neuerer Zeit oft genug dagewesen ist, so darf das ohne Bedenken als ein unkünstlerisches Verfahren bezeichnet

werden, denn es ist unangemessen, einen vielgliedrigen, großen Kunstapparat zu einem Zweck in Bewegung zu setzen, der von wenigen Instrumenten oder vom Klavier allein erreicht werden kann. Stellt dagegen der Komponist das Orchester dem Soloinstrument ebenbürtig zur Seite, wie es schon Mozart gethan, und läßt beide Theile sich gegenüber gedanklich aussprechen, so wird dadurch, die erforderliche schöpferische Kraft vorausgesetzt, ein Kunstwerk von eigenartiger Schönheit entstehen. Daß dem Soloinstrument dabei insofern ein Vorzug eingeräumt wird, als ihm ein mehr oder minder glänzendes Passagenwerk zuertheilt ist, liegt in der Natur der Sache und kann den Kunstwerth dieser Gebilde nicht schmälern. Denn das Passagenspiel erweist sich hier mehrentheils als ein ornamentaler Schmuck, der nicht, wie in den rein virtuosisch gehaltenen Konzerten, um seiner selbst willen da ist, sondern entweder als Variirung oder als arabeskenartige Umschreibung einzelner vom Orchester durchgeführter Motive oder deren Bruchtheile erscheint. Das Orchester ist, um es mit einem Wort zu bezeichnen, neben dem Klavier obligat gehalten: es nimmt selbstständigen Antheil an der gedanklichen Entwickelung des Musikstückes.

Während in Beethoven's B dur-Konzert das Orchester noch wenig obligat behandelt ist, gelangt dasselbe im C dur-Konzert (op. 15), besonders aber in dessen erstem Satz schon zu höherer Bedeutung, wozu die thematische Arbeit wesentlich beiträgt, welche im Finale, mit Ausnahme von ein paar Stellen in der Mitte und gegen Schluß, nicht weiter zur Anwendung kommt. Unverkennbar hat für dieses Werk, gleichwie für das ersterwähnte, noch Mozart als Vorbild gedient. Doch wird auch ab und zu schon das Walten des Beethoven'schen Geistes fühlbar. Vor Allem ist dabei an das theils von feierlichem, theils von schwärmerischem Ausdruck erfüllte Largo hinzuweisen. Nur die mehrfach neben dem Klavier als Soloinstrument behandelte Klarinette, in Führung der Kantilene, gemahnt an Mozart. Die ausdrucksvolle Melodik dieses Stückes dagegen gehört Beethoven an. Abwechselnd theilen sich Klavier und das genannte Blasinstrument in die gesangreichen Motive. Dem ersteren ist außerdem Gelegenheit gegeben, einen ornamentalen Schmuck zu entfalten, welcher zum Theil neue,

von späteren Klavierkomponisten weiter ausgebildete Ausdrucksmanieren zeigt. So hat z. B. der chromatische Sextolenlauf in Terzen gegen Ende des Stückes nebst anderen Verzierungen offenbar auf Chopin eingewirkt. Dasselbe gilt von den weitgespannten Klavierbässen, welche im Verlauf des Largo's und auch im Mittelsatz des Finale's vorkommen.

Letzteres Stück ist weniger gehaltvoll, als die beiden ersten Sätze. Es war ebenso wie in der Symphonie hergebracht, dem Schlußsatz eine leichtere, gefälligere Fassung zu geben, um dem Hörer nach den vorhergehenden gewichtigeren Theilen eine angenehme Erholung zu gewähren. So ist es in dem C dur-Konzert, und selbst in den späteren gleichartigen Kompositionen von Beethoven gehalten worden. Durch die neckische Munterkeit aber, mit welcher die dabei zur Verwendung gelangenden Motive und Passagen in geistreicher Weise verknüpft sind, wird der Antheil auch in diesem ziemlich ausgedehnten Musikstück rege erhalten.

Das ganze Werk gewährt einen ungemein erfreuenden Eindruck durch die ihm eigene Klarheit und natürliche Frische. Längere Zeit hindurch wurden die späteren, und, wie nicht zu verkennen ist, ungleich bedeutenderen Konzerte Beethoven's auf Kosten dieser reizenden Komposition bevorzugt. Doch ist es jetzt wieder mehr zu der ihm gebührenden Berücksichtigung gekommen. Ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet es für den heutigen Stand des Klavierspieles nicht. Indessen gehört eine fein durchgebildete Hand dazu, um es zu voller Geltung zu bringen. Und selbst diese reicht nicht aus, wenn sich der technischen Beherrschung nicht eine wahrhaft künstlerische Auffassungs- und Vortragsweise einigt.

Wie Schindler berichtet, erlebte dies der Fürstin Odescalchi gewidmete Konzert im Frühjahr 1800 seine erste Aufführung. Da Beethoven nachweislich am 2. April des genannten Jahres eine „musikalische Akademie im K. K. National-Hof-Theater nächst der Burg" zu seinem Vortheil veranstaltete, in welcher er nach Angabe des Berichterstatters der Allgemeinen Leipziger Musikalischen Zeitung ein „neues" Klavierkonzert vortrug, so erscheint Schindler's Mittheilung glaubwürdig.

Beethoven's drittes Klavierkonzert (C moll, op. 37) wurde nach Ausweis der handschriftlichen Partitur im Jahr 1800 komponirt. Mit

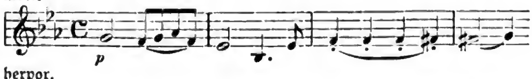
diesem Werk that Beethoven im Vergleich zu seinem C dur-Konzert einen sehr bemerkenswerthen Schritt vorwärts. Hier finden sich keine Anklänge mehr an einen anderen Meister. Jeder Takt zeigt den selbstständig schaffenden Künstler. Ist dieser Schöpfung auch noch nicht die hohe tondichterische Bedeutung der späteren großen Werke Beethoven's eigen, so offenbart sie doch schon jenen ihm eigenen Ernst im Verein mit dem Pathos, welches bereits in einzelnen der vorher entstandenen Sonatensätze zum Vorschein gekommen war. Ganz besonders gilt dies vom ersten Stück des C moll-Konzertes, dem das so außerordentlich einfache und doch so vielsagende Motiv



zu Grunde liegt. Auf diesen vom Streichquartett unisono vorgetragenen, aus einer düsteren Stimmung hervorgegangenen Vordersatz bringt die Oboe den entsprechenden Nachsatz.



Dem vorstehenden Thema gewinnt Beethoven gleich im Lauf des einleitenden Orchestertutti's und auch weiterhin mehrfach einen verschiedenartigen Ausdruck ab. Bald erscheint es nach dem Anfang in der Paralleltonart (Es dur) stolz gehobenen Charakters, und dann wiederum kurz vor dem Eintritt des ersten Solo's mit energievoller Leidenschaft in der Engführung zwischen den gleichsam gegeneinander kämpfenden Bläsern und Streichern. Lieblich hebt sich aus diesen Wandlungen das Seitenmotiv



hervor.

Besondere Wichtigkeit hat Beethoven dem oben notirten Hauptgedanken dadurch gegeben, daß er ihn zur thematischen Arbeit, vor-

1) Die beiden ersten Takte dieses Motiv's stimmen, in Dur gedacht, der Tonfolge nach mit dem Anfang des Hauptthema's vom Finale der C moll-Symphonie überein.

nehmlich im Durchführungssatz benutzt. Dort sind die Einzelbestandtheile dieses Motivs auf sinnreiche Weise als leitender und zusammenhaltender Unterbau für die in mannichfaltigen Figurationen sich ergehende Solostimme verwerthet.

Lenken wir den Blick von dem Einzelnen auf das Ganze, so empfangen wir den Eindruck eines, mit größter Natürlichkeit sich entwickelnden Musikstückes, in dem eine Grundidee vorherrscht. Zum Schluß bringt Beethoven eine jener Überraschungen, durch die sich nicht wenige seiner Kompositionen in besonderer Weise auszeichnen. Sie tritt nach der von ihm vorgeschriebenen solistischen Kadenz ein. Anstatt nämlich bei Beendigung derselben die abschließende Tonika folgen zu lassen, ergreift Beethoven trugschlußartig den Dominantseptimen-Accord von F, und knüpft daran die in mystischen Klängen anhebende Koda. Geisterhaft gemahnt uns der als Baß benutzte Quartensprung in den Pauken an das erste Thema, während von den Geigen und Bratschen die Harmonien hingeflüstert werden, und im Klavier gebrochene Accorde äolsharfengleich ertönen — ein wundervoller, vordem noch nicht gehörter Effekt. Nach acht Takten übernimmt das Soloinstrument beim Eintritt des C moll den Paukenrythmus abwechselnd mit den Bässen und Bratschen, die Geigen erzittern in Sechzehntheilen, und mit ungestümer Hast führt die viermal wiederholte Schlußkadenz im crescendo das kraftvoll auslaufende Ende des Stückes herbei.

Im folgenden Largo schlägt Beethoven eine feierliche Stimmung an, wie sie seinen Adagio's mehrentheils eigen ist. Es steht in dem vom Hauptton des Konzertes weit entlegenen E dur, wodurch der Gegensatz zum ersten, und auch zum letzten Allegro des Werkes merklich verschärft ist. Das Soloinstrument beginnt allein mit dem liedmäßig sich aussprechenden, hier und da ornamentirten Hauptgedanken. Vom Orchester, welches in diesem Stück nur aus dem durch Sordinen abgedämpften Streichquartett nebst 2 Flöten, 2 Fagotten und 2 Hörnern besteht, werden die beiden Anfangstakte wiederholt, worauf der Satz eine andere Wendung nimmt. Der erste Abschnitt wird bei seiner Wiederkehr Phrase um Phrase abwechselnd vom Orchester und

vom Klavier vorgetragen. Alsdann endet das Stück ruhig, getragen, wie es begonnen. Eine schöne Wirkung erzeugen die, sechs Takte vor dem Schluß eintretenden tiefen Horntöne, von denen Beethoven auch in späteren Kompositionen, wie z. B. im ersten und letzten Satz des Es dur-Konzertes, mit Vorliebe Gebrauch gemacht hat.

Das in der Rondoform gehaltene Finale verbindet in glücklichster Mischung Ernst mit Heiterkeit und schalkischem Humor. Die gute Laune verläßt den Meister selbst in dem kurzen Fugato nicht ganz, welches sich inmitten des Stückes, scheinbar zufällig, aus dem ersten Thema entwickelt. Wie dann dieses letztere mit kühner modulatorischer Wendung plötzlich im glänzenden E dur einsetzt, um bald darauf wieder auf geistvolle Weise in den ursprünglichen Ton einzulenken, nimmt sich gar herrlich aus. Auch der dem Fugato vorausgehende Zwischensatz mit dem gemüthvollen, an Klärchen's Lied „Freudvoll und leidvoll" erinnernden Motiv [1])



[1]) Noch eine andere Reminiszenz findet sich, beiläufig bemerkt, in diesem Finale. Es ist die Stelle,



deren Parallele im ersten Satz der 1799 veröffentlichten Es dur-Sonate (op. 12, Nr. 3 also lautet:



trägt das Seine zu der erfreuenden Wirkung dieses Musikstückes bei, welches gleich dem ersten Satz auf überraschende Art endet. Statt des nach der Kadenz zu erwartenden Schlusses, folgt noch ein an die drei ersten Töne des Hauptmotivs anknüpfendes Presto (6/8) im hellen C dur, welches vom aufgeräumtesten Frohsinn diktirt ist.

Beethoven führte dieses dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmete Konzert im Jahr vor seiner Herausgabe (November 1804) selbst in die Öffentlichkeit ein, indem er es bei Gelegenheit der von ihm am 5. April 1803 veranstalteten Aufführung seines „Christus am Oelberge" vortrug.

Ihrem Wesen und Inhalt nach unterscheiden sich die Klavierkonzerte Beethoven's ebenso sehr von einander, wie dessen Symphonien, Quartette und Sonaten. Jedes derselben eröffnet ein völlig neues Stimmungsgebiet. Dies beweist nächst der so eben betrachteten Schöpfung das G dur-Konzert (Nr. 4, op. 58). In seinen beiden äußeren Sätzen ist es von großer Lieblichkeit und Anmuth. Mit dem zweiten Stück hat es eine andere Bewandtniß, doch auch hier ist, gleichwie im ersten und letzten Allegro, der Klavierpart ungemein delikat gehalten. Man könnte versucht sein zu glauben, daß Beethoven das Ganze ursprünglich für zarte Frauenhände gedacht hat, wenn es nicht mit der Zueignung an den Erzherzog Rudolph ver sehen wäre.

Zutreffend bemerkt Gustav Nottebohm in seiner „Beethoveniana", daß das aus vier Noten bestehende Hauptmotiv des ersten Satzes der C moll-Symphonie, seiner rhythmischen Form nach auch in dem Hauptthema des Anfangs-Allegro's vom G dur-Konzert enthalten ist. Der klopfende Rhythmus kommt aber ebensowohl in anderen Werken Beethoven's vor; so z. B. im ersten und letzten Satz des so eben besprochenen C moll-Konzertes, im ersten Stück der F moll-Sonate op. 57 und im dritten Theil des Streichquartett's op. 74. Es waltet freilich dabei ein Unterschied ob. In den beiden ersten der genannten Kompositionen hat diese rhythmische Phrase eine mehr accessorische Bedeutung, wogegen sie im G dur-Konzert und in dem Streichquartett einen integrirenden Bestandtheil bildet. Hier ist sie, gleichwie in der C moll-Symphonie, als selbstständiges Motiv behandelt. Beide Fälle,

trotz ihrer unleugbaren Verwandtschaft durchaus verschieden in Anwendung und Ausdruck, legen Zeugniß für die wahrhaft unerschöpfliche Bild- und Gestaltungskraft Beethoven's ab.

Das in E moll, der Paralleltonart von G dur stehende „Andante con moto“ ist eines der merkwürdigsten Geistesprodukte Beethoven's. In diesem ziemlich kurzen Satz spielt sich ein psychologischer Prozeß ab. Es ist ein förmlicher, in scharf kontrastirender Tonsprache geführter Dialog von ergreifendem Ausdruck. Man könnte meinen, daß dem Meister bei der Konzeption dieses Musikstückes die Domszene in Goethe's „Faust“ vorgeschwebt habe, so lebhaft erinnert die Führung desselben an das symbolisch gedachte Zwiegespräch zwischen dem „bösen Geist und Gretchen“. Der Satz beginnt mit einer energisch punktirten Phrase deklamatorischen Charakters von dämonischer Färbung, die in verschiedener Wendung immer wiederkehrt. Sie wird vom Streichquartett im Unisono vorgetragen. Dazwischen läßt das Klavier, gleichsam mit unterdrückter Stimme, elegische Weisen erklingen, erst ganz leise, doch nach und nach dringlicher, flehendlicher, indessen das finster grollende Motiv in den Streichinstrumenten sich allmälig verkürzt und verliert, bis es ganz verstummt. Jetzt aber wogt eine schmerzlich bewegte Empfindung in der Solopartie auf und nieder, und nachdem in der Kadenz der Höhepunkt erreicht ist, ersterben die, wie von Thränen erstickten Klagetöne, welche wir vorher vernommen. Nur noch ein schattenhafter Anklang an das erste Motiv hallt unheimlich tief unten in den begleitenden Instrumenten nach. Dann schließt das Stück im gebrochenen E moll-Akkord wie still aufseufzend ab.

Diese schier trostlose Stimmung verkehrt sich in dem unmittelbar anschließenden Rondo in's Gegentheil: es wird wiederum der heitere Ton des ersten Allegro's aufgenommen, nur daß derselbe im Finale ungebundener, und mit einem Anflug von fröhlich übermüthigem Humor erscheint. Das Gemüthvolle, wie es sich im zweiten gesangreichen Thema offenbart, bleibt dabei nicht ausgeschlossen.

Das erste Motiv lautet:



Von den 4 ersten Takten desselben sind die drei ersten und vier letzten Noten vielfach auf reizende Art für den Ausbau des Satzes verwerthet. Nicht müde wird der Meister, durch allerlei liebenswürdig scherzende Kurzweil den Hörer zu überraschen und zu vergnügen. Eine wesentliche Rolle fällt dabei auch dem vom Schluß des obigen Motivs entlehnten Quintintervall zu, welches zuletzt noch gar spaßhaft das abschließende „Presto" (²/₄) einleitet.

Nach Nottebohm's Angabe erlebte dies Konzert seine Vollendung im Jahr 1805. Beethoven trug es in einer zu seinem Vortheil veranstalteten „musikalischen Akademie" im Theater a. d. W. am 22. Dezember 1808 nach Reichardt's Bericht, „zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempi's" vor. Letzteres dürfte wohl nur auf das Rondo zu beziehen sein, denn das erste Allegro verträgt kein sehr schnelles Zeitmaß. Zu diesem schrieb Beethoven zwei Kadenzen, die schwierigere mit der launigen Bemerkung: Cadenza (ma senza cadere), und zum letzten Stück eine.

Während Beethoven seine vier ersten Klavierkonzerte persönlich als Novitäten in öffentlichen „Akademien" vortrug, überließ er die Ausführung des fünften (Es dur, op. 73)[1]) dem jugendlichen Karl Czerny, welcher es im Februar 1812 aus Anlaß einer Produktion zum Vortheil „der Gesellschaft adliger Frauen für wohlthätige Zwecke" mit gutem Erfolg spielte. Dies Erlebniß war um so ehrenvoller für den Jüngling, als das Es dur-Konzert, abgesehen von seiner technischen Schwierigkeit, ungewöhnlich hohe Forderungen an das geistige Vermögen des Solisten stellt. Man könnte dasselbe im Hinblick auf die reich bedachte Orchesterpartie eine Symphonie mit obligatem Klavier

[1]) Es ist dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

nennen. Beethoven muß etwas derartiges im Sinn gehabt haben, denn nirgends enthält das Werk die sonst üblichen, auch von Beethoven in seinen vorhergehenden Konzerten gebrauchten Ausdrücke „Tutti“ und „Solo“. Doch behauptet die Solostimme, trotz der dem Orchester gegebenen hervorragenden Bedeutung, stets den Vorrang. Ja, gerade in dieser Schöpfung hat Beethoven die Klavierpartie mit außerordentlichem Glanz ausgestattet. Schon die drei im brillanten Passagenspiel sich ergehenden, vom Orchester durch breite Accorde angekündigten Einleitungskadenzen lassen erkennen, was man in der gedachten Beziehung zu erwarten hat.

Gebieterischen Tones tritt das markige Hauptthema des ersten Allegro's



nach der dritten Kadenz in der Primgeige auf. Hierauf werden die vier ersten Takte des Thema's von der Klarinette, und die beiden letzten vom ganzen Orchester wiederholt. Daran reiht sich ein energievoller Nachsatz, der zum träumerisch zarten Seitenmotiv



hinleitet. Außer den Geigen sind die Bratschen und Celli nebst der ersten Klarinette und dem Fagott dabei betheiligt. Die motivisch verwandte Antwort darauf erfolgt in Es dur mit süß schwellendem Hörnerklang. Das Weitere ist zumeist aus dem Hauptthema entwickelt.

Dieser orchestrale Einleitungsabschnitt enthält so ziemlich Alles, was der Meister zur gedanklichen Entwickelung des ganzen ersten Satzes bedarf. Vergebliche Mühe wäre es, durch Worte von dem grandiosen Aufbau dieses prachtvollen Musikstückes einen Begriff geben zu wollen. Nur die lebendige Darstellung desselben vermag es.

Ein Muster thematischer Arbeit hat Beethoven mit der Durchführung hingestellt. Da ist in Wahrheit mit Wenigem Erstaunliches geleistet. Vornehmlich bilden die Einzelbestandtheile der beiden ersten Takte des Hauptmotivs in verschiedenartiger Anwendung und Verknüpfung die Grundlage für den phantasiereichen Gedankengang, welche durch die mannichfaltige Figuration der Solostimme in wirkungsvollster Weise umschrieben wird.

Ehe das erste Thema nach der Durchführung wieder einsetzt, ergeht das Klavier sich auf nahezu gleiche Weise, wie zu Anfang, in drei Kadenzen, denen weiterhin noch eine kadenzartige Solostelle folgt. Auf eine vom Spieler nach Belieben gegen Ende des Stückes einzulegende Improvisation hat Beethoven nicht weiter gerechnet, und dies an der betreffenden Stelle mit den Worten: „non si fa una Cadenza" ausdrücklich bemerkt.

Das in H dur stehende Adagio ist zwar kein weit ausgeführter Tonsatz, es nimmt aber nichts desto weniger durch die weihevolle, schwärmerische Stimmung, aus der es entsprossen, das Gemüth vollständig gefangen. Die erste Geige, nebst der zweiten durch Sordinen abgedämpft, beginnt mit einem keuschen liedartigen Gesang, die andern Saiteninstrumente mit Ausnahme der pizzikirenden Bässe, haben das Accompagnement. Stellenweise fallen die ersten Holzbläser in die Melodie mit ein. Nun ergeht das Soloinstrument sich in einem phantasieartigen Erguß, bringt dann aber einlenkend wieder das Thema, welches gleich darauf theilweise von der Flöte, sowie mit dieser von der Klarinette und dem Fagott im Unisono intonirt wird, während die Solostimme dasselbe in sanft wiegender Sechzehntel-Bewegung variirt, und das Streichquartett in weich abgesetzten Achtelnoten nachschlägt. Dies auch in der Koda ebenmäßig sich fortsetzende Tonspiel erzeugt eine mild verklärte Wirkung, die an

den Silberschein des in duftender Sommernacht herniederstrahlenden Mondlichtes erinnert. Das Stück hat keinen eigentlichen Abschluß. An Stelle desselben wird durch den Tonfall von h nach b der Eintritt des, gleich dem ersten Satz in Es dur stehenden Finale's vorbereitet, dessen Thema auch in den beiden letzten Takten schon angedeutet ist.

Wir sahen, daß die früheren Konzerte Beethoven's ohne Ausnahme zum letzten Stück ein „Rondo" haben, und auch das Finale des Es dur-Konzertes ist ein solches. Diese ziemlich ungebundene, wenn auch keineswegs willkürlich zu behandelnde Kunstform empfiehlt sich besonders da zur Benutzung, wo es mehr auf ein schönes, genußspendendes Tonspiel, als auf die Verwirklichung hoher kompositorischer Intentionen abgesehen ist, weil dieselbe einen zwangslosen Wechsel an melodischen Motiven und spontan eingeführten Zwischensätzen zuläßt, und also dem Tonsetzer freiere Bewegung gestattet. Einem erfindungsreichen Kopf bietet sie Gelegenheit zu mannichfaltiger, geistreicher Gestaltung, nicht nur bezüglich einer geschmackvollen Gruppirung und Verbindung des zu verarbeitenden Stoffes, sondern namentlich auch hinsichtlich der jedesmaligen Wiederaufnahme des Hauptgedankens. Beethoven hat, wie in jedem anderen Betracht, so auch in diesem Punkt Außerordentliches geleistet. Vermöge des ihm eigenen Humors weiß er dem Rondo ganz besondere Pointen zu geben, wodurch der, in der Regel heitere Charakter desselben noch zu bestimmterer Ausprägung gelangt. Im letzten Satz des Es dur-Konzertes erweist sich dieser Charakter, gleichwie im C moll-Konzert, als ein gemischter. Ernst und Scherz alterniren darin. Das rhythmisch eigenwillige, in stolzen Bewegungen auf- und absteigende Thema



tritt mit vornehmer Eleganz auf. Dem entspricht auch die nächste Folge, sowie das zweite und ein drittes gesangreiches Motiv. Was Beethoven aus dem vorstehend notirten Gedanken mit unerschöpflicher Laune, namentlich in der Durchführung, entwickelt, neigt theilweise zu humoristischem Ausdruck. Das Verhältniß des Orchesters zu der auf's Reichste bedachten Solostimme ist, wie im ersten Allegro, ein gleichberechtigtes. Aus dem ineinandergreifenden Zusammenwirken beider Faktoren geht ein ungemein belebtes, vielfarbiges Tongemälde von elektrisirender Wirkung hervor. Ganz originell verläuft der Schluß des Stückes. Der dem Nachsatz des Hauptmotivs entnommene Rhythmus, welcher in allen Theilen des Finale's sein munteres Wesen treibt, wird zuletzt der Pauke zuertheilt, die ihn 17 Takte lang konsequent im Pianissimo, anfänglich auf es, und dann auf b orgelpunktartig festhält, darüber die feingewählten Harmonien der Klavierpartie im allmäligen Decrescendo und Ritardando. Nach dem letzten, mit „Adagio" bezeichneten Takt dieser Periode führt die Solostimme in kräftig rollenden Läufen schnell das Ende herbei.

Beethoven beabsichtigte, noch ein sechstes Klavierkonzert in D dur zu komponiren, zu dem er nicht nur bereits zahlreiche Skizzen entworfen, sondern auch die Partitur des ersten Satzes begonnen hatte. „Die Skizzen ..... fallen in die Zeit zwischen Mitte 1814 und ungefähr Mai 1815. Die Partitur ..... wurde spätestens im Juni 1815 angefangen." [1])

Nächst den Klavierkonzerten nimmt der künstlerischen Bedeutung nach das Violinkonzert op. 61 unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Beethoven wandte sich damit einer Gattung zu, welche, wie schon bemerkt, früher vorhanden war als das Klavierkonzert. Die zu Ende des 17. und namentlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zahlreich entstandenen Violinkonzerte sind zum großen Theil bis auf unsere Zeit gekommen, mit Ausnahme von Joh. Seb. Bach's dahingehörigen Kompositionen jedoch nicht mehr für die musikalische Praxis verwerthbar, weil gänzlich veraltet. Dasselbe gilt von Jos.

---

[1]) G. Nottebohm: Zweite Beethoveniana S. 223.

Haydn's Violinkonzerten. Dagegen befinden sich unter den Mozartschen Gebilden dieser Art ein paar, die sich ganz wohl noch zum öffentlichen Vortrag eignen, wenn auch ihre Wirkung nicht über das Angenehme hinausgeht. Erst Beethoven stellte mit seinem Violinkonzert eine wahrhaft bedeutende Schöpfung hin.[1]) Ebenbürtig reiht es sich durch Noblesse, Schönheit und schwungvolle Erfindung, sowie durch stilvolle Behandlung des Soloinstrumentes seinen schönsten Klavierkonzerten an, obwohl es bezüglich des Gehaltes nicht ganz die Höhe der zuletzt betrachteten Komposition erreicht.

Beethoven widmete dies Werk seinem Jugendfreunde Stephan v. Brenning. Veranlaßt wurde dasselbe durch den Wiener Violinspieler Franz Clement[2]), wie aus der, dem Manuskript hinzugefügten eigenhändigen Bemerkung des Meisters: „Concerto par Clemenza pour Clement" zu entnehmen ist.

Clement, welcher während der Jahre 1802—11, und dann von 1818—21 die Ämter des ersten Violinisten und Dirigenten bei dem Theater a. d. Wien bekleidete, war eine merkwürdige künstlerische Persönlichkeit. Er besaß nicht nur ein ganz ungewöhnliches Geigertalent, sondern auch ein ans Unglaubliche grenzendes musikalisches Gedächtniß. Daß er bei der Berathung bezüglich der ersten Umarbeitung des „Fidelio" im Hause des Fürsten Lichnowsky auf seiner Violine, für sich in einer Ecke des Zimmers sitzend, die ganze Oper auswendig begleitete, und alle darin vorkommenden Solo's spielte, ist bereits (Bd. I, S. 264) erzählt worden. Spohr berichtet außerdem in Betreff seines Oratoriums „Das jüngste Gericht", Clement habe nach dreimaligem Hören davon so viel behalten, daß er ihm am Tage nach der Aufführung mehrere große Nummern daraus „Note für Note mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren vorgespielt, ohne je die Partitur gesehen zu haben."

„Man erzählte sich damals in Wien, so fährt Spohr weiter fort, daß Clement die Schöpfung von Haydn, nachdem er sie mehrmals

---

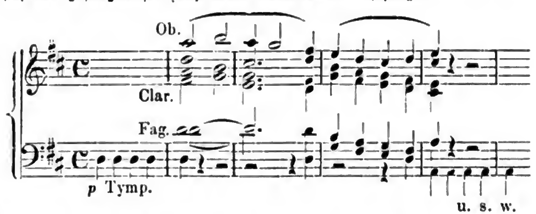
[1]) Die beiden Violinkonzerte Spohr's kommen hierbei nicht in Betracht, weil sie einer späteren Zeit angehören.

[2]) Geb. 19. Nov. 1784, zu Wien, gest. das. 3. Nov. 1842.

gehört hatte, so auswendig wußte, daß er mit Hilfe des Textbuches einen vollständigen Clavierauszug davon machen konnte. Diesen brachte er dem alten Haydn zur Ansicht, der nicht wenig darüber erschrocken war, weil er im ersten Augenblick glaubte, man habe ihm seine Partitur entwendet oder heimlich copirt. Er fand bei näherer Ansicht den Clavierauszug so getreu, daß er ihn, nachdem Clement noch eine Durchsicht nach der Partitur vorgenommen hatte, zur Herausgabe adoptirte."

Als Geiger leistete Clement den Berichten seiner Zeitgenossen zufolge ganz Ungewöhnliches. Zwar gebot er nicht über ein „markiges, kühnes, kräftiges Spiel", und hatte auch keinen ergreifenden Vortrag im Adagio, entschädigte aber dafür durch „eine unbeschreibliche Zierlichkeit und Eleganz" so wie durch „eine äußerst liebliche Zartheit und Reinheit". Dabei besaß er „eine ganz eigene Leichtigkeit, welche mit den unglaublichsten Schwierigkeiten spielte", und „eine Sicherheit, die ihn auch bei den gewagtesten und kühnsten Passagen nicht einen Augenblick" verließ. Hinsichtlich seiner künstlerischen Richtung war er jedoch unzuverlässig. Seine Virtuosennatur verleitete ihn bei seinen Vorträgen nicht selten zu „Extravaganzen und Spielereien", die eines guten Musikers nicht würdig sind. Indessen muß Beethoven trotzdem seine Leistungen als Violinspieler sehr geschätzt haben, sonst hätte er sich nicht dazu herbeigelassen, sein in Rede stehendes Opus 61 für ihn zu komponiren. Clement trug es zum ersten Mal in einem von ihm im Theater a. d. Wien d. 23. Dezember 1806 gegebenen Konzert vor, und zwar, wie Dr. Bertolini an Otto Jahn berichtete, vom Blatt, da die Komposition noch nicht ganz fertig bei der Probe vorlag. Dieser Beweis eines außerordentlichen Leistungsvermögens ist nicht minder erstaunlich, als Clement's Gedächtnißschärfe, denn Beethoven's Violinkonzert zählt in technischer Beziehung zu den diffizilsten Aufgaben der Geigenliteratur. Die heikelen Figurationen der Prinzipalstimme bewegen sich vielfach in den höheren und höchsten Lagen des Griffbrettes, und die müheloſe Bewältigung derselben setzt eine ebenso behende Geschmeidigkeit der linken Hand wie des Bogens voraus, der Intonationsschwierigkeiten gar nicht zu gedenken. In allen diesen Beziehungen soll Clement ausgezeichnet gewesen sein. Augenscheinlich hat Beethoven bei Abfassung des für ihn geschriebenen Werkes darauf besondere Rücksicht genommen.

Der erste Satz, „Allegro ma non troppo", beginnt sehr originell mit einem Paukensolo in Vierteln auf ein und demselben Ton, woran sich das gesangreiche Hauptmotiv unmittelbar anschließt:



Die vier ersten Paukenschläge hat Beethoven sinnreich als selbstständiges Motiv, so wie als Verbindungsglied im ganzen Stück, und zumal im Durchführungstheil angewandt, daneben aber auch den dritten Takt des oben notirten Thema's, welchem das gleichfalls mehrfach verwerthete Seitenmotiv



— es erscheint im Einleitungssatz auf der Tonika und erst im Solosatz auf deren Dominante — an Schönheit nicht nachsteht. Die Solopartien sind mehrentheils so disponirt, daß die Gesangsmotive, nachdem die Geige sie vorgetragen hat, in's Orchester übergehen, und dann von dem Soloinstrument mit wechselreichem Passagenwerk umrankt werden. Der Gedankengang ist dabei mehr anmuthvoll als großartig, doch fehlt es keinesweges an bedeutenden Momenten. Beispielsweise sei nur auf folgende modulatorische Bewegung hingewiesen.



Das Larghetto, bei welchem außer dem Streichquartett nur die Klarinetten, Fagotte und Hörner mitwirken, ist eine in holdes Traumleben versenkte Tondichtung, wie sie Beethoven in sommerlicher Mondnacht gekommen sein mag. Gedämpfte Geigen, lockende Hornrufe, schwärmerisch bewegte, von Liebe und Liebesglück erzählende Melodiezüge in der Klarinette und dem Fagott, und darüber in holden, einschmeichelnden Phantasiegängen und süß empfundenen Kantilenen schwebend, die Sologeige — dies ist das in sich harmonisch geeinte und mit anspruchslosen Mitteln zur schönsten Erscheinung gebrachte Wesen des Stückes. Wer es darzustellen vermag, wie es gemeint ist, wird einen unwiderstehlichen Zauber auf seine Zuhörer ausüben.

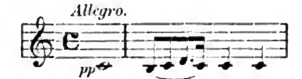
Das Finale ist nach Art des Rondo's von leichterem Gepräge als der erste Satz, immerhin aber in seiner lebensfrohen Frische und sprudelnden Laune eine liebenswürdige, zum Genuß einladende Gabe. Die Hörner, welche in das Larghetto wie aus lauschigem Gebüsch hineinklingen, jubeln hier laut auf, und mit ihnen all' die anderen Instrumente. Nur einmal wird das lustige Treiben durch den von leiser Schwermuth angehauchten melodischen Zwischensatz in G moll unterbrochen.

Beethoven scheint auf sein Violinkonzert etwas gehalten zu haben, denn er ließ sich die Mühe nicht verdrießen, es für Klavier zu bearbeiten. Möglicherweise gab aber auch zu diesem Arrangement die Absicht Anlaß, der Gattin seines Freundes Breuning eine Aufmerksamkeit zu erzeigen, denn dieser ist dasselbe zugeeignet.

Ein zweites von Beethoven in Angriff genommenes Violinkonzert (C dur) gedieh leider nicht über den Anfang hinaus. Es existirt nur ein Bruchstück vom ersten Satz desselben, welches in der Bibliothek des Wiener Musikvereins aufbewahrt wird.

Die unter dem Namen „Tripelkonzert" bekannte Konzertante für Klavier, Violine und Violoncello mit Orchester (op. 56, C dur) ist um's Jahr 1804 oder 1805, nach Schindler's Angabe für den Erzherzog Rudolph, sowie für den Violinisten Seidler und den Violoncellisten Kraft geschrieben. Gewidmet wurde das Werk bei seinem Erscheinen (1807) dem Fürsten Lobkowitz. Obwohl dasselbe unverkennbare Merk-

male des Beethoven'schen Genius an sich trägt, so macht es doch nicht überall den Eindruck einer aus inspirirter Stimmung hervorgegangenen Schöpfung. Es fehlt ihm jener hinreißende Schwung, der den meisten anderen größeren Gebilden des Meisters innewohnt. Sieht man aber hiervon ab, so hat man doch immer noch eine in edler Richtung gehaltene, mit Sorgfalt ausgeführte Komposition von angenehmster Wirkung vor sich. Der erste Satz ist auch hier der bedeutendere. Das Orchester macht uns in der, Anfangs gleichsam dramatisch sich entwickelnden Einleitung mit den Hauptbestandtheilen des Stückes bekannt, tritt dann aber — bis auf die Tutti's — gegen die drei Soloinstrumente bescheiden zurück. Auf diese ist der Gedankengang, so wie die Ausbeutung der Motive vorzugsweise vertheilt, während das Orchester einfach begleitet. Nur in der nach Beginn des zweiten Solosatzes erfolgenden Durchführung, in welcher die Solisten abwechselnd mit einer durch das Frühere schon vorbereiteten Triolenfigur ein neckisches Spiel treiben, tritt das Orchester mehr in den Vordergrund, da von den Holzbläsern die im Hauptthema enthaltene Achtelfigur



interpretirt wird.

Die Soloinstrumente hat Beethoven mit großem Geschick und feiner Berechnung in wetteifernde Beziehung zu einander gebracht, indem er sie theils die Themen, und theils das reichliche, mit verschiedenartigem Zierrath ausgestattete Figurenwerk in Imitationen ausführen läßt.

Das folgende Largo ist kurz und dient als Einleitung zu dem im Polonaisencharakter gehaltenen Rondo. Die Verwendung der Soloinstrumente und des Orchesters, sowie das Verhältniß beider Faktoren zu einander, zeigt eine dem ersten Allegro ähnliche Disposition. Gefällige, ansprechende Motive, die dem Stück einen gemüthlich heiteren Ausdruck verleihen, lösen sich darin ab. Nach Verlauf der beiden

ersten Drittel des Stückes hat Beethoven ein aus dem Hauptthema entwickeltes Allegro im $^2/_4$ Takt eingeschoben, offenbar, um eine Unterbrechung des auf die Dauer etwas einförmig wirkenden Polonaisencharakters herbeizuführen.

An einzelnen Konzertsätzen sind noch zu nennen: Zwei Romanzen für Violine mit Orchesterbegleitung und die „Phantasie" für Klavier, Chor und Orchester op. 80.

Von den beiden Romanzen — G dur op. 40, und F dur op. 50 — wurde die erstere angeblich 1803 komponirt. In diesem Jahr erschien sie auch im Druck. Die Entstehungszeit der F-dur-Romanze, welche 1805 veröffentlicht wurde, ist nicht bekannt. Diese lieblichen Blüthen der Beethoven'schen Tonmuse bewegen sich in gemüthvoll lyrischer Stimmung. Dem Umfang und Inhalt angemessen, ist die instrumentale Begleitung, zu welcher außer dem Streichquartett nur eine Flöte und je zwei Oboen, Fagotte und Hörner gehören, in bescheidenen Grenzen gehalten.

Zu der Chorphantasie op. 80 finden sich schon Entwürfe in einem spätestens 1800 von Beethoven in Gebrauch genommenen Skizzenbuch. Doch gelangte das Werk selbst erst 1808 zur Ausführung, wie es scheint, aus Anlaß des vom Meister am 22. Dezember dieses Jahres veranstalteten Konzertes, in welchem es die Schlußnummer bildete. Czerny berichtet, die Komposition sei erst so spät fertig geworden, „daß sie kaum gehörig probirt werden konnte."

Über der Aufführung dieses Werkes, bei welcher Beethoven selbst die Klavierpartie übernommen hatte, schwebte ein eigener Unstern. Durch das Versehen von ein paar Orchestermitgliedern gerieth die Darstellung in solche Verwirrung, daß Beethoven sich veranlaßt sah, den Gang des Stückes zu unterbrechen, und eine der darin enthaltenen Variationen nochmals von vorne anfangen zu lassen.[1]) Es sind mehrere zeitgenössische Berichte über diesen Vorfall vorhanden, die sämmtlich in Betreff der stattgefundenen Störung übereinstimmen, doch aber in den einzelnen Angaben von einander abweichen. Hier

---

[1]) Vergl. hierzu Bd. II, S. 19.

mögen nur die am meisten in die Augen springenden Wiedersprüche derselben hervorgehoben werden.

Seyfried berichtet in dem Anhang zu „Beethoven's Studien":

„Als der Meister seine Phantasie mit Orchester und Chor das erstemal zu Gehör brachte, bestimmte er bei der, wie gewöhnlich, mit nassen Stimmen etwas flüchtig abgehaltenen Probe, daß die zweite Variation durchaus[1]) gespielt werden sollte. Abends jedoch, ganz vertieft in seine Schöpfung, vergaß er der gegebenen Weisung, wiederholte den ersten Theil, und das Orchester accompagnirte zur andern Hälfte, was allerdings nicht ganz erbaulich klang."

An dieser jedenfalls viele Jahre später erst aus dem Gedächtniß niedergeschriebenen Erzählung ist offenbar zweierlei unrichtig, nämlich, daß von Beethoven in der Probe angeordnet worden sei, die zweite Variation gerade durch zu spielen, sowie, daß er selbst des Abends bei der Aufführung in der Zerstreutheit den ersten Theil dieser Variation wiederholt, und dadurch eine Störung veranlaßt habe. Die betreffende Variation hat ebensowenig wie die vorhergehende und nachfolgende eine Theilrepetition, sondern besteht gleich jenen, dem Thema entsprechend, einfach aus 16 Takten zu zwei achttaktigen Perioden, von denen jede wiederum zwei viertaktige Abschnitte enthält. Im ersten Theil folgen nun allerdings die vier ersten Takte zweimal hintereinander, nur mit dem Unterschiede, daß sie beim ersten Mal mit der Dominante und beim zweiten Mal mit der Tonika schließen, wie dies Notenbeispiel zeigt:



Hier kann von einer zu unterlassenden Repetition gar nicht die Rede sein, ohne die Symmetrie des Satzbaues, und überhaupt den musikalischen Sinn total zu zerstören. Es ist daher schlechterdings unmöglich,

[1]) D. h. ohne Repetition.

daß Beethoven in der Probe die von Seyfried angegebene Bestimmung getroffen haben solle.

Moscheles, der in dem betreffenden Konzert als Zuhörer anwesend war, bezeichnet in seinen Mittheilungen eine ganz andere Stelle als diejenige, bei welcher die erwähnte Störung passirte. Er sagt:

„Für diejenigen, welche mit dem Werke bekannt sind, wird es von Interesse sein, die Stelle zu kennen, an welcher der Fehler vorfiel: 'es war jener Abschnitt, in welchem mehrere Seiten hindurch je 3 Takte einen Tripelrhythmus bilden.'"

Das könnte nur auf die zweite Hälfte des, nach dem ersten Orchestertutti folgenden Allegro molto-Satzes (C moll) im Allabrevetakt bezogen werden.[1]) Diese beiden, bezüglich der fraglichen Stelle völlig von einander abweichenden Angaben machen die Sache unklar, und auch Beethoven's eigene Äußerung gegen Czerny läßt uns im Dunkeln darüber. Sie lautet:

„Einige Instrumente hatten sich verpausirt; hätte ich noch einige Takte weiter spielen lassen, wäre die gräßlichste Disharmonie entstanden. Ich mußte unterbrechen."

Seyfried dürfte trotz seines Irrthums bezüglich der von ihm angenommenen Theilrepetition insofern das Richtige getroffen haben, als er von der zweiten Variation spricht, denn in diesem Punkt stimmt mit ihm der Referent der Leipziger Allgem. Mus. Zeitung überein, bei dem es wörtlich heißt:

„Die Blasinstrumente variirten das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Klarinetten — wenn ich nicht irre! — verzählen sich und fallen zugleich ein. Ein furioses Gemisch von Tönen entsteht. Beethoven springt auf, sucht die Klarinetten zum Schweigen zu bringen: allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und ziemlich unmuthig dem ganzen Orchester zuruft: Still, still, das geht nicht! Noch einmal — noch einmal."

Dieser Bericht macht den Eindruck objektiver Beobachtung, weil in ihm die Instrumente ausdrücklich bezeichnet sind, welche bei der verunglückten Partie beschäftigt waren, was in allen anderen Mittheilungen nicht der Fall ist. Deshalb hat die Darstellung des Zeitungsreferenten die meiste Wahrscheinlichkeit für sich. Thatsächlich sind in

---

[1]) Seite 15—19 in der Partitur der neuen, von Breitkopf & Härtel veranstalteten Gesammtausgabe.

der zweiten Variation neben dem Klavier nur die Oboen, in der dritten dagegen der Fagott mit den Klarinetten thätig, und diese letzteren haben allem Anschein nach um acht oder sechzehn Takte zu früh eingesetzt, wodurch dann die Verwirrung entstand. In der von Moscheles bezeichneten Stelle sind die Klarinetten nach Ausweis der Partitur gar nicht thätig; sie können mithin bei derselben auch nicht zu früh eingesetzt haben. Es dürfte daher kaum zu bezweifeln sein, daß dem in seinen Mittheilungen sonst so korrekten Klaviermeister hier eine Verwechselung arrivirt ist.

Die Idee, welche Beethoven bei Abfassung der Phantasie op. 80 vorschwebte, ist sinnreich, und der Gesammteindruck des Ganzen äußerst ansprechend. Man könnte diese Tonschöpfung, ohne ihr Gewalt anzuthun, folgendermaßen deuten. Der Meister sitzt phantasirend an seinem Instrument. Da wird von außen her etwas wie menschliche Fußtritte vernehmbar. Es droht Besuch. Darob schwermüthige Exklamationen. Man will nicht gestört sein. Indessen muß man sich in das Unvermeidliche schicken. Angenehme Überraschung: ein paar gute, wohlgelittene Bekannte treten ein. Nun entspinnt sich eine musikalische Unterhaltung fröhlicher Art. Der Meister giebt ein Thema[1]) zum Besten, zu welchem in den Hörnern der Grundbaß erklingt. Dann folgen einige auf das Thema bezügliche, nacheinander von der Flöte, den Oboen, den Klarinetten nebst Fagott und dem Streichquartett vorgetragene Variationen, worauf das ganze Orchester im kräftigen Tutti antwortet. Es ist, als ob verschiedene Persönlichkeiten herzukämen, um Theil zu nehmen an der Musik. Wollte man die auftretenden Soloinstrumente personifiziren, so könnte man sich die Flöte als graziöse Blondine, die Oboen als zwei schwatzhafte, altjüngferliche Dämchen, und die Klarinetten als zärtliches Schwesternpaar in Begleitung eines Kavaliers von steifen, pedantischen Manieren denken. Möglicherweise handelt es sich hier um scherzhafte Porträtirungen aus des Meisters Bekanntenkreise. Mancher wird freilich nichts anderes darin zu erblicken vermögen, als

[1]) Die Melodie desselben ist dem um 1795 entstandenen Liede Beethoven's „Seufzer eines Ungeliebten" entnommen.

simple Variationen, wie sie Jeder machen könne, was denn doch erst durch die That zu beweisen wäre.

Nach dem Orchestertutti folgt ein kurzes, in eine Kadenz auslaufendes Klaviersolo mit einem auf das Thema sich beziehenden Accompagnement, und hierauf phantasieartig behandelte Variationen, von denen die erste (Allegro molto, C moll) ziemlich wild erregt, die zweite in langsamem Zeitmaß (A dur) sanft bewegt, und die dritte, im Marschtempo, heiteren Charakters ist. Daran schließt sich ein meditativer Klaviersatz mit origineller, aus dem Thema entlehnter Pizzikatobegleitung der Streichinstrumente.

Wiederum melden sich neue Ankömmlinge. Es sind Sänger, welche sich nunmehr mit den schon Versammelten um die Wette an der gleichsam improvisirten Musikaufführung betheiligen. Das Klavier leitet das noch folgende „Allegretto, ma non troppo" mit gebrochenen Accordfolgen ein. Alsdann beginnen die weiblichen und dann die männlichen Solostimmen mit dem lieblichen Thema über den Kuffner'schen Text „Schmeichelnd hold", welches vom vollen Chor repetirt wird. Nach nochmaligem Wechsel von Solo und Chor tritt das Schluß-Presto ein. Beethoven offenbart auch in dieser Komposition das seltene Vermögen, aus einem Thema die verschiedenartigsten Gestaltungen hervorgehen zu lassen, und die so gewonnenen Resultate in fortgesetzter Steigerung bis zum Ende mit bewunderungswürdigem Kunstverstand zu einem genußbringenden Ganzen zu vereinigen. Was er hier im Kleinen unternahm, führte er später im Schlußsatz der neunten Symphonie in großen Dimensionen aus.

Am 26. Juli 1809 schrieb Beethoven seinem Verleger Härtel nach Leipzig:[1])

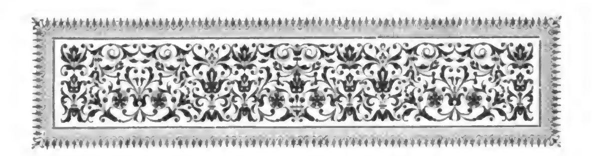
„Ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bey mir zu geben — allein der unselige Krieg stellte alles ein. Zu diesem Zwecke und überhaupt würde mir's lieb seyn, wenn sie mir die meisten Partituren, die sie haben, wie zum B. Mozart's

[1]) Künstlerbriefe aus fünf Jahrhunderten, herausgegeben von La Mara.

Requiem, Haydn's Messen, überhaupt alles von Partituren, wie von Haydn, Mozart, Bach, Johann Sebastian Bach, Emanuel 2c. nach und nach schickten."

Denkbar wäre es, daß Beethoven bei Ausarbeitung der Phantasie für Klavier, Orchester und Chor durch diese, jedenfalls ins Jahr 1808 fallenden Versammlungen beeinflußt worden ist, und daß das Musikstück infolge dessen seine eigenthümliche Fassung erhalten hat.





III.

„Der G—s (Generalissimus) in Donner und Blitz."

So unterzeichnete Beethoven eine seiner vielen aus den Jahren 1815—1817 herrührenden geschäftlichen Zuschriften an den Musikverleger Steiner in Wien.[1]) Diese selbstgewählte Titulatur war keine zufällige oder unabsichtliche, sondern eine vollbewußte. Beethoven trug, was bei einem so titanischen Geist ganz begreiflich ist, ein sehr entschiedenes Gefühl seiner geistigen Überlegenheit in sich, und markirte dies auf die eine oder andere Weise, wenn er vermeinte Grund zu haben, sich bei Anderen in Respekt setzen zu müssen. Gewissen Leuten gegenüber fühlte er sich aber nicht einfach blos als „Genera-

---

[1]) Diese geschäftlichen Briefe Beethoven's an Steiner (Thayer III, 489 ff.), von welchem um jene Zeit A. Diabelli und Tob. Haslinger als Korrektoren beschäftigt wurden, sind zum großen Theil in humoristisch-sarkastischem Ton gehalten. Beethoven ging dabei von der scherzhaften Vorstellung aus, daß die Genannten seinen musikalischen „Generalstab" bildeten. Er selbst nannte sich „Generalissimus" oder auch „Obergeneral". Steiner wurde als „Generalleutenant" angeredet. Haslinger galt als dessen „Adjutant", und Diabelli, dem der Meister den Spitznamen „Diabolus" gab, war „General-Profos". Der letztere associirte sich später mit dem Verleger Cappi, und Haslinger mit Steiner, dessen Buchhalter er vorher gewesen war.

lissimus", sondern als ein solcher, der auch ein momentanes Ungewitter in Szene setzen konnte. Wenn dies geschah, so befand er sich entweder in unwirscher Stimmung, wie sie bei reizbaren Naturen leicht vorkommt, oder es war irgend etwas vorhergegangen, wodurch er sich herausgefordert glaubte. Dann gerieth er, selbst bei geringfügigen Veranlassungen, schnell in Feuer und Flammen, und ließ gleich einem Donnergott Zornesblitze in Form von Kraftausdrücken oder auch Handgreiflichkeiten los, die freilich mitunter ihre bedenkliche, mitunter aber zugleich ihre komische Seite hatten. Ein paar derartige Vorgänge sind uns durch Ferd. Ries überliefert worden. Dieser sollte eines Abends beim Grafen Browne mit Beethoven dessen vierhändige Märsche op. 45 spielen.

„Während letzteres geschah, so berichtet Ries, sprach der junge Graf P.... in der Thüre zum Nebenzimmer so laut und frei mit einer jungen schönen Dame, daß Beethoven, da mehrere Versuche, Stille herbeizuführen erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Clavier wegzog, aufsprang und ganz laut sagte: 'für solche Schweine spiele ich nicht'. Alle Versuche, ihn wieder an's Clavier zu bringen, waren vergeblich; sogar wollte er nicht erlauben, daß ich die Sonate spielte. So hörte die Musik zur allgemeinen Mißstimmung auf."

Die Unsitte während der Musik Konversation zu machen, hat, ganz abgesehen von der Rücksichtslosigkeit gegen die sich ruhig verhaltenden Zuhörer, etwas Beleidigendes für denjenigen, welcher einer geselligen Versammlung, gleichviel ob im Konzertsaale oder im Privatkreise, Kunstgenüsse spendet. Beethoven war also vollkommen im Recht, wenn er seinen Vortrag abbrach. Zu bemängeln wäre einzig und allein dabei, daß er seinem Unwillen durch einen unparlamentarischen Ausdruck Luft machte. Aber es darf nicht übersehen werden, daß er durch das taktlose Benehmen des Grafen P. (seine Persönlichkeit ist nicht festgestellt) und dessen Partnerin provozirt worden war. Und man kannte Beethoven ja; man mußte also wissen, daß er keinen Spaß bei solchen Gelegenheiten verstand, sowie daß er leicht irritirt war, und dann unbekümmert um die Persönlichkeiten, welche es betraf, ohne Weiteres losplatzte.

Eine andere Gewitterscene schildert Ries folgendermaßen:

„Eines Tages aßen wir im Gasthaus zum Schwanen zu Mittag; der Kellner brachte ihm eine unrechte Schüssel. Kaum hatte Beethoven darüber einige Worte gesagt, die der Kellner eben nicht bescheiden erwiederte, als er die Schüssel (es war ein sogenanntes Lungenbratel mit reichlicher Brühe) ergriff und sie dem Kellner an den Kopf warf. Der arme Mensch hatte noch eine große Zahl Portionen verschiedener Speisen auf seinem Arm (eine Geschicklichkeit, welche die Wiener Kellner in einem hohen Grade besitzen) und konnte sich daher nicht helfen; die Brühe lief ihm das Gesicht herunter. Er und Beethoven schrieen und schimpften, während alle anderen Gäste laut auflachten. Endlich brach auch Beethoven beim Anblick des Kellners los, da dieser die über das Gesicht triefende Sauce mit der Zunge aufleckte, schimpfen wollte, doch lecken mußte und dabei die lächerlichsten Gesichter schnitt. Ein eines Hogarth würdiges Bild."

Auch in diesem Falle war Beethoven also der provozirte Theil. Wer kann wissen, mit welchen schöpferischen Ideen er innerlich gerade rang, als ihm der widerspänstige Kellner in die Quere kam. Daß ihm eine so drastische Zurechtweisung zu Theil wurde, war freilich nicht nöthig. Ohne Zweifel entschädigte der ergrimmte Meister ihn aber durch ein Schmerzensgeld. Ries erzählt an einer anderen Stelle seiner Erinnerungen nämlich:

„Beethoven kannte beinahe das Geld nicht, wodurch öfters unangenehme Auftritte entstanden, weil er, überhaupt mißtrauisch, häufig sich betrogen glaubte, wo es nicht der Fall war. Schnell aufgeregt, nannte er die Leute geradezu Betrüger, welches bei den Kellnern oft durch ein Trinkgeld gut gemacht werden mußte. Endlich kannte man in den von ihm am meisten besuchten Gasthäusern seine Sonderbarkeiten und Zerstreuungen so, daß man ihm Alles hingehen ließ, sogar wenn er ohne Bezahlung sich entfernte."

Ries gebraucht das Wort „Zerstreuungen". Diese gehörten mit zu Beethoven's Eigenthümlichkeiten. Welchen Grad seine Zerstreutheit bisweilen erreichen konnte, beweist Dolezalek's Mittheilung, daß er einstmals im „Schwan", einer von ihm häufig besuchten Wirthschaft, „bezahlen wollte, ohne gegessen zu haben."

Beethoven huldigte nicht der diplomatischen Maxime Talleyrand's, nach welcher der Mensch die Sprache erhalten habe, um seine Gedanken zu verbergen. Was er in Momenten heftiger Erregung empfand oder dachte, konnte er nicht verhehlen, und wenn es auch etwas übermäßig Derbes war, womit er in Ausbrüchen des Jähzorns

selbst Persönlichkeiten bedachte, die er im Übrigen hochschätzte und verehrte. Ein solcher Fall ereignete sich mit dem Fürsten Lobkowitz. Zu einer der Proben, welche der ersten Aufführung des Fidelio vorausgingen, hatte sich der dritte Fagottist nicht eingefunden, was Beethoven mit vollem Recht auf's Schärfste rügte. Der anwesende Fürst hielt die Sache nicht für so wichtig, und äußerte sich demgemäß, wodurch er nur Öl in's Feuer goß, denn auf dem Nachhauseweg, welcher beim Lobkowitz'schen Palais vorüberführte, konnte sich Beethoven nicht enthalten, zur Erleichterung seiner Galle in das Portal desselben den Ausruf „Lobkowitzscher Esel" hineinzuschleudern.[1]) Hier war es die unberufene Einmischung in eine rein künstlerische Angelegenheit, von welcher der Fürst im Grunde nichts verstand, und in der Empörung darüber entfuhr Beethoven jener cholerische Ausdruck, während Andere an seiner Stelle sich vielleicht damit begnügt haben würden, ihn bloß zu denken oder eine Faust in der Tasche zu machen. „Was ich auf dem Herzen habe, pflegte Beethoven in Betreff seines Schaffens zu sagen, muß heraus, und darum schreibe ich." Ganz so war es in seinem persönlichen Verhalten beim Umgange mit Anderen.

Wir besitzen auch schriftliche Beweise von der großen Heftigkeit, in welche Beethoven gelegentlich gerathen konnte. In den ersten Jahren seiner Bekanntschaft mit Hummel richtete er an diesen aus unbekannter Veranlassung folgendes Billet-doux:

„Komme er nicht mehr zu mir! er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder."

Diesen fulminanten Erlaß würde Beethoven gewiß nicht an seine Adresse haben abgehen lassen, wenn er damit einige Stunden gewartet hätte, denn daß ihm sein übereiltes Verfahren alsbald von Herzen leid war, zeigt der Wiederruf, welcher des andern Tages erfolgte. Derselbe lautet:

„Hertzens Natzerl!

Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest Recht, das sehe ich ein; komm also diesen Nachmittag zu mir, Du findest auch den Schuppan-

---

[1]) Thayer II, 288.

zigh und wir Beide wollen Dich rüffeln, knüffeln und schütteln, daß Du Deine Freude daran haben sollst.

Dich küßt
Dein Beethoven
auch Mehlschöberl genannt."

Die Leidenschaftlichkeit, welche Beethoven im gereizten Zustande offenbarte, war Charakterzug und blieb ihm daher für's ganze Leben. Ja, es scheint, daß sie sich in späteren Jahren, mit infolge seiner Schwerhörigkeit und des dadurch gesteigerten Mißtrauens gegen seine Umgebung, sowie öfterer Kränklichkeit noch verschärfte. So schrieb er über sein Faktotum Schindler d. 5. September 1823 an Ries: „einen elenderen Menschen auf Gottes Welt lernte ich noch nicht kennen, ein Erzschuft, dem ich den Laufpaß gegeben,"[1]) weil er gegen denselben den Verdacht hegte, eine geschäftliche Angelegenheit nicht ordentlich besorgt zu haben. Mit Schindler, welchem Beethoven die Spitznamen „Papageno" und „Samothrazier" gegeben hatte, wurden überhaupt keine Umstände gemacht. Gegen seinen Neffen äußerte er in einem Billet vom 16. Aug. 1823: „An den Schindler, diesen verachtungswürdigen Gegenstand, werde ich Dir einige Zeilen schicken, da ich unmittelbar nicht gern mit diesem Element zu thun habe", und an Grillparzer schreibt er einmal: „dieser aufdringende Appendix von Schindler ist mir schon längst, wie Sie in Hetzendorf müssen bemerkt haben, äußerst zuwieder, — otium est vitium."

Eine weniger gravirende Demonstration Beethoven's erfolgte im Jahre 1824. Sie betraf außer Schindler zugleich den Grafen Lichnowsky und Schuppanzigh. Diese drei Männer hatten die Verabredung getroffen, sich „wie zufällig" bei Beethoven einzufinden, um mit ihm gemeinschaftlich einige Punkte betreffs des zu veranstaltenden Konzertes, in welchem die 9. Symphonie zum ersten Mal aufgeführt werden sollte, zu vereinbaren. Beethoven aber merkte „die Absicht, und ward verstimmt". Sobald die Freunde sich entfernt hatten, griff er zur Feder, und schrieb an den Grafen Lichnowsky: „Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht

---

[1]) Musik. krit. Repertorium, herausgegeb. v. H. Hirschbach. I, 374.

statt." An Schuppanzigh und Schindler lautete der Bescheid: „Besuche er mich nicht mehr, Ich gebe keine Akademie," und „Besuchen Sie mich nicht mehr, als bis ich Sie rufen lasse. Keine Akademie." Die beiden ersten Billete gelangten nicht an ihre Adresse, da Schindler sie nebst der für ihn bestimmten Weisung an sich, und in Verwahrung nahm.

Man sollte denken, daß Beethoven bei seiner leichten Reizbarkeit außerordentlich empfindlich gegen die Kritik gewesen sei, welche bekanntlich im Anfange dem Fluge seines Genius nicht zu folgen vermochte, und mehrfach eine tadelnde Sprache führte. Aber hier wußte er sich bis zu einem gewissen Grade zu beherrschen. Nur einmal riß ihm der Geduld'sfaden. In einem Briefe vom 15. Januar 1801 an Hofmeister gab er seiner Verstimmung über die vorhergegangenen Besprechungen seiner Werke in der Leipziger Allgem. Mus. Ztg. Ausdruck, indem er schrieb:

„Was die L...... O..... (Leipziger Ochsen) betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie von Apoll bestimmt ist."

Drei Monate später (22. April 1801) sprach er sich dann noch gegen die Verleger dieser Zeitung, Breitkopf u. Härtel, die sich wegen Überlassung einiger Werke an ihn gewandt hatten, brieflich über die ihm zu Theil gewordene Beurtheilung folgendermaßen aus:

„Ihren Hrn. Rezensenten empfehlen sie mehr Vorsicht und Klugheit besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde, was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel vertrüge, doch war das Geschrei ihres Rezensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend, daß ich mich, indem ich mich mit anderen anfing zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb und dachte sie verstehen's nicht; um so mehr konnte ich dabei ruhig sein, wenn ich bedachte, wie Menschen in die Höhe gehoben wurden, die hier unter den besseren in loco wenig bedeuten — und hier fast verschwanden, so brav sie auch übrigens sein mochten — doch nun pax vobiscum — Friede mit ihnen und mir — ich würde nie eine Silbe davon erwähnt haben, wär's nicht von ihnen selbst geschehen. —"

Einige Jahre später, und zwar nach dem Stattfinden des Konzertes am 22. Dezember 1808, in welchem die schon erwähnte Störung bei der Phantasie für Klavier und Orchester vorgefallen war, kommt

Beethoven in seinem Briefe vom 7. Januar 1809 an Härtel nochmals auf die Leipziger Kritik zurück.

> „Es werden vielleicht, so bemerkt er, wieder von hier Schimpfschriften über meine letzte Musikalische Akademie an die Musikalische Zeitung gerathen; ich möchte eben nicht, daß man alles unterdrücke, was gegen mich; jedoch soll man sich nur überzeugen, daß Niemand mehr persönliche Feinde hier hat als ich.[1]) Dies ist um so begreiflicher, da der Zustand der Musik hier immer schlechter wird."

Wenn Beethoven einmal an Schott in Mainz schrieb: „Was mich als Künstler betrifft, so hat man nie erfahren, daß ich, man habe auch in diesem Punkt (nämlich im Punkt des Tadels) was immer über mich geschrieben, mich je geregt habe," so ist dies auf die spätere Lebenszeit des Meisters zu beziehen. Doch bemerkt Seyfried betreffs jener Periode, in welcher die heroische Symphonie entstand:

> „Wenn ihm (Beethoven) Kritiken zu Gesicht kamen, worin ihm Vorwürfe über grammatikalische Verstöße gemacht wurden, dann rieb er sich schmunzelnd und seelenvergnügt die Hände, und rief hell auflachend: Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden haben."

Im Hinblick auf die vorstehenden Kundgebungen wird man nicht behaupten dürfen, daß Beethoven einen falschen Künstlerstolz besaß. Und auch hochmüthig war er trotz des gelegentlichen Scheines vom Gegentheil im Grunde nicht. Wohl fühlte er seine Bedeutung, seine geistige Größe, und bethätigte dadurch unbewußt Goethe's treffendes Wort: „Nur Lumpe sind bescheiden." Wenn also Beethoven die Schätzung seines tonkünstlerischen Wirkens für sich in Anspruch nahm, so kann ihm daraus nicht der geringste Vorwurf gemacht werden. Wie wenig er aber mit gewissen seiner Werke zufrieden war, beweist eine von ihm im Jahr 1820 gegen Frau Cibbini[2]) gethane Äußerung. Diese Dame glaubte ihm das Kompliment machen zu dürfen, daß er der Einzige sei, der nichts Unbedeutendes oder Schwaches geschrieben

---

[1]) Bezieht sich auf diejenigen Worte Beethoven's, welche über das fragliche Konzert schon Bd. I, S. 317 d. Bl. mitgetheilt worden sind.

[2]) Catharina Cibbini, geb. 1790 in Wien, gest. 1858 ebend., war die Tochter Kozeluch's, und mit dem Advokaten Cibbini seit 1812 verheirathet. Sie war eine treffliche Pianistin, trat aber, nachdem sie zur ersten Kammerfrau der Kaiserin ernannt worden, von der Öffentlichkeit zurück. Rob. Schumann gedenkt ihrer in einem von Wien an seine Schwägerin Therese d. 10. Oktober 1858 gerichteten Briefe.

habe, worauf Beethoven entgegnete: „Der Teufel auch! gar manches möchte ich gern zurücknehmen, wenn ich könnte.“ [1])

Diese Äußerung zeigt, von welch' hohem Streben Beethoven beseelt war, so wie, daß er die größten Ansprüche an sich selbst stellte. Bezeichnend ist u. A. auch dafür, was er an den Verleger der von ihm bearbeiteten schottischen und irischen Volkslieder unterm 23. Nov. 1809 schrieb:

„Kurz, seien Sie versichert, daß Sie es mit einem wahren Künstler zu thun haben, der es zwar liebt anständig bezahlt zu werden, der jedoch noch mehr seinen Ruhm und auch den Ruhm der Kunst liebt — und der nie mit sich selbst zufrieden ist und immer weiter zu kommen und noch größere Fortschritte in seiner Kunst zu machen bestrebt ist —“ [2])

Und noch ein sprechender Beleg dafür, wie Beethoven über die Kunst und sich selbst dachte, mag hier folgen. Er erhielt von der halberwachsenen Emilie M. in H., welche für seine Musik begeistert war, eine Zuschrift, und damit zugleich eine von ihr selbst gefertigte Brieftasche als Zeichen der Verehrung. [3]) Beethoven, hocherfreut über diese kindliche Ovation, schrieb ihr von Teplitz aus, als er dort zur Badekur anwesend war:

Töplitz, den 17. Juli 1812.

Meine liebe gute Emilie, meine liebe Freundin!

Spät kommt die Antwort auf Dein Schreiben an mich; eine Menge Geschäfte, beständiges Kranksein mögen mich entschuldigen. Das Hiersein zur Herstellung meiner Gesundheit beweiset die Wahrheit meiner Entschuldigung. Nicht entreiße Händel, Haydn, Mozart ihren Lorbeerkranz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht.

Deine Brieftasche wird aufgehoben unter andern Zeichen einer noch lange nicht verdienten Achtung von manchen Menschen.

Fahre fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit. Solltest Du, meine liebe Emilie, einmal etwas wünschen, so schreibe mir zuversichtlich. Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Gränzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist und indeß er vielleicht von Andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet. Vielleicht würde ich lieber

---

[1]) Thayer. II, 186.

[2]) Thayer III, 95.

[3]) Ebend. 204 f.

zu Dir, zu den Deinigen kommen, als zu manchem Reichen, bei dem sich die Armuth des Inneren verräth. Sollte ich einst nach H. kommen, so komme ich zu Dir, zu den Deinen; ich kenne keine andern Vorzüge des Menschen, als diejenigen, welche ihn zu den besseren Menschen zählen machen; wo ich diese finde, dort ist meine Heimath.

Willst Du mir, liebe Emilie, schreiben, so mache nur die Überschrift gerade hierher, wo ich noch 4 Wochen zubringe, oder nach Wien; das ist alles dasselbe. Betrachte mich als Deinen und als Freund Deiner Familie.

Ludwig van Beethoven.

So äußerte sich Beethoven, welcher bereits eine große Reihe erhabener Werke vom allerhöchsten Kunstwerth geschaffen hatte, in zutraulicher Weise gegen ein Kind, er, der selbst rein, keusch und unverstellt empfand wie ein kindliches Gemüth. Zeigte er auch öfters eine herbe, rauhe Außenseite — das Innere seines Wesens war durch und durch edel. Darüber waren diejenigen einverstanden, die Gelegenheit gefunden hatten, ihn genau kennen zu lernen. Ries bemerkt einmal: er war „ein herzensguter Mensch, dem nur seine Laune und seine Heftigkeit gegen Andere oft böse Streiche spielten. Er würde jedem, welche Beleidigung oder welches Unrecht er von ihm auch immer erfahren, auf der Stelle vergeben haben, hätte er ihn im Unglück angetroffen." Schindler, der nach den persönlich mit Beethoven gemachten Erfahrungen sicher keine Veranlassung hatte, dem Meister ein unverdientes Loblied zu singen, sagt:

„O wie groß war Beethoven als Mensch! Wer ihn auch von dieser Seite kennen lernte, und im Stande war, neben seinem Geiste auch sein großes Herz zu fassen und zu beurtheilen, der wird nicht umhin können, den großen Tondichter der Größe des moralischen Menschen in ihm, wenn nicht unterzuordnen, doch ganz gewiß gleichzustellen."

Schwerer noch wiegt zu Beethoven's Gunsten das Urtheil feingebildeter Frauen. Die Gräfin Gallenberg, geb. Komtesse Giulia Guicciardi, nannte ihn „edel, feinfühlend, gebildet" (von Herzen, wie man hinzufügen darf), und berichtete, daß die Gräfin Brunswick ihn „adorirt" habe. Und diese letztere schrieb auf die Rückseite ihres Portrait's, welches sie dem Meister verehrte:

„Dem seltenen Genie
Dem großen Künstler
Dem guten Menschen.
von T. B."

Daß Beethoven trotz der ihm eigenen vortrefflichen inneren Eigenschaften durch die Absonderlichkeiten seines Benehmens bei Leuten Anstoß erregen mußte, die ihm ferner standen, und ihn nicht verstanden, oder die streng auf Beobachtung konventioneller Formen hielten, ist nur zu begreiflich. Seyfried bemerkt in Bezug hierauf:

„Überhaupt war Beethoven viel zu grade, offen und tolerant, um Jemanden durch Mißbilligung oder Widerspruch zu kränken; was ihm nicht behagte, pflegte er nur recht herzlich zu belachen, und wohl glaube ich mit Zuversicht behaupten zu können, daß er sich wissentlich wenigstens, nie in seinem ganzen Leben einen Feind zuzog; nur, wem seine Eigenheiten fremde waren, der mochte sich auch in seinem Umgange — ich spreche von einer früheren Zeit, als ihn noch nicht das Unglück der Taubheit getroffen — vielleicht nicht so ganz ordentlich zurechte finden. Wenn Beethoven dagegen bei manchen, meist sich ihm selbst aufgedrungenen Protectoren, mit seiner derben Geradheit wohl mitunter das Kindlein mit dem Bade verschüttete, so lag die Schuld einzig daran, daß der ehrliche Deutsche stets das Herz auf der Zunge trug, und alles besser, als zu hofiren verstand, auch — des eigenen Werthes bewußt — sich nie zum Spielball der eitlen Launen seiner mit dem Namen und der Kunst des gefeierten Meisters sich brüstenden Mäcenaten entwürdigen ließ. — So war er denn nur von jenen verkannt, welche sich die Mühe verdrießen ließen den scheinbaren Sonderling kennen zu lernen."

Hatte sich Beethoven in der „Hitze des Gefechtes" zu Ausschreitungen hinreißen lassen, und wurde er sich dessen hinterher bewußt, so „suchte er, wie Ries in seinen Erinnerungen bemerkt, sein Unrecht eben so schnell und wirksam wieder gut zu machen." Dafür geben einige Differenzen, die er mit nahe befreundeten Persönlichkeiten hatte, schöne Beweise.

Vor seiner Übersiedelung von Bonn nach Wien war er mit Eleonore v. Breuning in Uneinigkeit gerathen. Es währte freilich in diesem Falle längere Zeit, bevor er dazu schritt, seine ihm so werthe Jugendfreundin wieder zu versöhnen. Denn er schickte sich erst an, den mit derselben gehabten Streit zu begleichen, nachdem ein ganzes Jahr verflossen war, was sich einfach dadurch erklären läßt, daß ihn während der ersten Zeit seines Wiener Aufenthaltes das Einleben in die neuen Verhältnisse, sowie in seine mit Eifer bei Haydn begonnenen Studien vollauf beschäftigt hatten. Dann aber schrieb er ihr am 2. November 1793:

„Schon oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünscht hätte. Da war's, wo mir der fatale Zwist noch vorschwebte, wobei mir mein damaliges Betragen so verabscheuungswürdig vorkam. Aber es war geschehen, und wieviel gäbe ich dafür, wäre ich im Stande, meine damalige, mich so sehr entehrende, sonst meinem Charakter zuwiderlaufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können. Freilich waren mancherlei Umstände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüstern von den wechselweise gehaltenen Reden hauptsächlich dasjenige, was alle Übereinstimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er spreche mit wahrer Überzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beide getäuscht. Ihr guter und edler Charakter, meine liebe Freundin, bürgt mir zwar dafür, daß sie mir längst vergeben haben. Aber man sagt, die aufrichtigste Reue sei diese, daß man sein Vergehen selbst gestehet; dieses habe ich gewollt. — Und lassen Sie uns nun den Vorhang vor diese ganze Geschichte ziehen und nur noch die Lehre daraus nehmen, daß, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer besser sei, keinen Vermittler dazu zu brauchen, daß der Freund sich an den Freund unmittelbar wende."

Als dann Beethoven von Eleonore v. B. eine seinen Wünschen entsprechende Antwort und überdies zum Zeichen der Wiederversöhnung eine Halsbinde erhalten, schreibt er ihr:

Äußerst überraschend war mir die schöne Halsbinde von Ihrer Hand gearbeitet. Sie erweckte in mir Gefühle der Wehmuth, so angenehm mir auch die Sache selbst war. Erinnerung an vorige Zeiten war ihre Wirkung, auch Beschämung auf meiner Seite durch Ihr großmüthiges Betragen gegen mich. Wahrlich, ich dachte nicht, daß Sie mich noch Ihres Andenkens würdig hielten. O hätten Sie Zeuge meiner gestrigen Empfindungen bei diesem Vorfall sein können, so würden Sie es gewiß nicht übertrieben finden, was ich Ihnen vielleicht hier sage, daß mich Ihr Andenken weinend und sehr traurig machte. — Ich bitte Sie, so wenig ich auch in Ihren Augen Glauben verdienen mag, glauben Sie mir, meine Freundinn (lassen Sie mich Sie noch immer so nennen), daß ich sehr gelitten habe und noch leide durch den Verlust Ihrer Freundschaft. Sie und Ihre theure Mutter werde ich nie vergessen. Sie waren so gütig gegen mich, daß mir Ihr Verlust nicht so bald ersetzt werden kann und wird, ich weiß, was ich verlor, und was Sie mir waren, aber — ich müßte in Scenen zurückkehren, sollte ich diese Lücke ausfüllen, die Ihnen unangenehm zu hören und mir, sie darzustellen sind."

Eine Veruneinigung, welche Beethoven mit Wegeler, dem späteren Gatten Eleonoren's, während dessen Aufenthalt in Wien hatte, beglich der Meister gleichfalls brieflich. Er schreibt ihm:

„In was für einem abscheulichen Lichte hast Du mich mir selbst gezeigt! O ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundschaft nicht

— — — es war keine absichtlich ausgedachte Bosheit von mir, die mich so gegen Dich handeln ließ, es war mein unverzeihlicher Leichtsinn."

„Doch nichts mehr, schließt Beethoven, ich selbst komme zu Dir und werfe mich in Deine Arme und bitte um den verlornen Freund, und Du giebst Dich mir wieder, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergessenden Beethoven."

Auch das Verhältniß zu Stephan v. Breuning wurde durch eine herbe Dissonanz getrübt, als Beethoven mit diesem 1804 in einem und demselben Hause zusammen wohnte. Beethoven hatte, wie es scheint, vergessen, rechtzeitig das Logis zu kündigen, welches er unmittelbar vor seiner Aufnahme in die Breuning'sche Wohnung inne gehabt,[1]) wollte dies jedoch nicht zugeben. Es kam darüber zu einem Wortwechsel zwischen den Freunden, infolge dessen Beethoven, leidenschaftlich erregt, davon eilte, und sich sofort nach Baden begab, um nicht weiter Breuning's Wohnungsgenosse bleiben zu müssen. Es wurden Briefe zwischen den Entzweiten gewechselt, aber ein Einvernehmen dadurch nicht so bald erreicht, da beide Theile sich in gereizter Stimmung befanden, und Keiner nachgeben wollte, denn auch Breuning war nach Ries „ein Hitzkopf wie Beethoven", und „durch dessen Benehmen so entrüstet, weil es in Gegenwart von dessen Bruder stattfand." Inzwischen sprach sich Beethoven in Zuschriften an Ries über den stattgehabten Hader aus. In der einen derselben sagt er:

„Da Breuning keinen Anstand genommen hat, Ihnen und dem Hausmeister durch sein Benehmen meinen Charakter vorzustellen, wo ich als ein elender, armseliger, kleinlicher Mensch erscheine, so suche ich Sie dazu aus, erstens meine Antwort Breuning mündlich zu überbringen, nur auf einen und den ersten Punkt seines Briefes, welchen ich nur deswegen beantworte, weil dieses meinen Charakter nur bei Ihnen rechtfertigen soll. — Sagen Sie ihm also, daß ich gar nicht daran gedacht, ihm Vorwürfe zu machen, wegen der Verspätung des Auffagens, und daß, wenn wirklich Breuning Schuld daran gewesen sei, mir jedes harmonische Verhältniß in der Welt viel zu theuer und lieb sei, als daß um einige Hundert [Gulden] und noch mehr, ich einem meiner Freunde Kränkungen zufügen würde. Sie selbst wissen, daß ich Ihnen ganz scherzhaft vorgeworfen habe, daß Sie Schuld daran wären, daß die Auffagung [des Logis] durch Sie zu spät gekommen sei. Ich weiß gewiß, daß Sie sich dessen erinnern werden; bei mir war die ganze Sache vergessen.

[1]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 157 u. 238 d. Bl.

Nun fing mein Bruder bei Tische an und sagte, daß er Breuning Schuld glaube an der Sache; ich verneinte es auf der Stelle und sagte, daß Sie daran Schuld wären. Ich meine, das war doch deutlich genug, daß ich Breuning nicht die Schuld beimesse. Breuning sprang darauf auf, wie ein Wüthender, und sagte, daß er den Hausmeister heraufrufen wollte. Dieses für mich ungewohnte Betragen vor allen Menschen, womit ich nur immer umgehe, brachte mich aus meiner Fassung; ich sprang ebenfalls auf, warf meinen Stuhl nieder, ging fort und kam nicht mehr wieder. Dieses Betragen nun bewog Breuning, mich bei Ihnen und dem Hausmeister in ein so schönes Licht zu setzen und mir ebenfalls einen Brief zu schicken, den ich übrigens nur mit Stillschweigen beantwortete. — Breuning habe ich gar nichts mehr zu sagen. Seine Denkungsart und Handlungsart in Rücksicht meiner beweist, daß zwischen uns nie ein freundschaftliches Verhältniß Statt hätte finden sollen und auch gewiß nicht ferner Statt finden wird. Hiermit habe ich Sie bekannt machen wollen, da Ihr Zeugniß meine ganze Denkungs- und Handlungs-Art erniedrigt hat. Ich weiß, wenn Sie die Sache so gekannt hätten, Sie es gewiß nicht gethan hätten und damit bin ich zufrieden."

In einem späteren Brief an Ries über diese Angelegenheit, datirt vom 24. Juli 1804 aus Baden, heißt es dann:

„Mit der Sache von Breuning werden Sie sich wohl gewundert haben; glauben Sie mir, Lieber! daß mein Aufbrausen nur ein Ausbruch von manchen unangenehmen vorhergegangenen Zufällen mit ihm gewesen ist. Ich habe die Gabe, daß ich über eine Menge Sachen meine Empfindlichkeit verbergen und zurückhalten kann; werde ich aber auch einmal gereizt zu einer Zeit, wo ich empfänglicher für den Zorn bin, so platze ich auch stärker aus, als jeder Andere. Breuning hat gewiß vortreffliche Eigenschaften, aber er glaubt sich von allen Fehlern frei, und hat meistens die am stärksten, welche er an andern Menschen zu finden glaubt. Er hat einen Geist der Kleinlichkeit, den ich von Kindheit an verachtet habe. Meine Beurtheilungskraft hat mir fast vorher den Gang mit Breuning prophezeit, indem unsere Denkungs-, Handlungs- und Empfindungs-Weise zu verschieden ist, doch habe ich geglaubt, daß sich auch diese Schwierigkeiten überwinden ließen; — die Erfahrung hat mich wiederlegt. Und nun auch keine Freundschaft mehr! Ich habe nur zwei Freunde in der Welt gefunden, mit denen ich auch nie in ein Mißverhälniß gekommen, aber welche Menschen! Der eine ist todt, der andere lebt noch. Obschon wir fast sechs Jahre hindurch keiner von dem andern etwas wissen, so weiß ich doch, daß in seinem Herzen ich die erste Stelle, so wie er in dem meinigen einnimmt.[1] Der Grund der Freundschaft heischt die größte Ähnlichkeit der Seelen und Herzen der Menschen. Ich wünsche nichts, als daß Sie meinen Brief läsen, den ich an Breuning geschrieben habe und den seinigen

[1] Offenbar war mit diesem Freunde Amenda, und mit dem anderen der verstorbene Lenz v. Breuning gemeint.

an mich. Nein nie mehr wird er in meinem Herzen den Platz behaupten, den er hatte. Wer seinem Freunde eine so niedrige Denkungsart beimessen kann, und sich ebenfalls eine solche niedrige Handlungsart wider denselben erlauben, der ist nicht werth der Freundschaft von mir."

Wenn man diese Briefauszüge ruhig durchgeht, so empfängt man den Eindruck, daß der ganze Zwist mit Breuning ein Streit „um des Kaisers Bart" war, bei dem sich beide Theile unnöthigerweise erhitzt hatten, und dann in schmollender Haltung beharrten, bis sie nach einiger Zeit einander begegneten, wobei, wie Ries versichert, eine „völlige Aussöhnung" stattfand, „und jeder feindselige Vorsatz Beethovens, wie kräftig er auch in den beiden Briefen ausgesprochen wird, gänzlich vergessen war."

Beethoven genügte dies aber nicht. Er besiegelte das wiederhergestellte Freundschaftsverhältniß durch Übersendung seines auf Elfenbein gemalten Miniaturportraits[1]) an Breuning, und schrieb dazu:

„Hinter diesem Gemälde, mein guter, lieber Steffen, sei auf ewig verborgen, was eine Zeit lang zwischen uns vorgegangen. Ich weiß es, ich habe Dein Herz zerrissen. Die Bewegung in mir, die Du gewiß bemerken mußtest, hatte mich genug dafür gestraft. Bosheit war's nicht, was in mir gegen Dich vorging, nein, ich wäre Deiner Freundschaft nie mehr würdig; Leidenschaft bei Dir und bei mir; aber Mißtrauen gegen Dich ward in mir rege; es stellten sich Menschen gegen uns, die Deiner und meiner nie würdig sind. Mein Portrait war Dir schon lange bestimmt; Du weißt es ja, daß ich es immer Jemanden bestimmt hatte. Wem könnte ich es wohl so mit dem wärmsten Herzen geben, als Dir, treuer, guter, edler Steffen! Verzeih mir, wenn ich Dir wehe that; ich litt selbst nicht weniger. Als ich Dich so lange nicht mehr um mich sah, empfand ich es erst recht lebhaft, wie theuer Du meinem Herzen bist und ewig sein wirst. Du wirst wohl auch wieder in meine Arme fliehen, wie sonst."

Wer die von Beethoven erwähnten „Menschen" waren, welche sich zwischen ihn und Breuning stellten, ist unklar. Doch darf man gewissen Vermuthungen Raum geben, wenn man eine Stelle aus Ries' „Erinnerungen" in's Auge faßt, die höchst wahrscheinlich

---

[1]) Dieses Bildniß wurde 1802 von Hornemann angefertigt.

mit Bezug auf den vorliegenden Fall niedergeschrieben wurde. Ries sagt:

„Beethoven war äußerst gutmüthig, aber eben so leicht gereizt und mistrauisch, wovon die Quelle in seiner Harthörigkeit, mehr aber noch in dem Betragen seiner Brüder lag. Seine erprobtesten Freunde konnten leicht durch jeden Unbekannten bei ihm verläumdet werden; denn er glaubte nur zu schnell und unbedingt. Er machte alsdann dem Beargwohnten keine Vorwürfe, begehrte keine Erklärung, sondern zeigte auf der Stelle in seinem Betragen gegen ihn den größten Trotz und die höchste Verachtung. Da er in allem außerordentlich heftig war, so suchte er auch beim vermeinten Feinde die empfindlichste Seite auf, um ihm seinen Zorn zu beweisen. Daher wußte man häufig nicht, woran man mit ihm war, bis sich die Sache, und zwar meistens zufällig, aufklärte. Dann suchte er aber auch sein Unrecht eben so schnell und wirksam wieder gut zu machen."

Ries deutet hier auf Beethoven's Neigung zum Mißtrauen gegen Andere hin. In seinen Aufzeichnungen über ihn findet sich eine Erzählung, die als Illustration dazu dienen kann. Im Jahre 1809 erhielt Beethoven bekanntlich einen Ruf als Kapellmeister nach Kassel, dem er nicht Folge leistete, da von Seiten seiner Gönner alles Mögliche geschah, um ihn in Wien festzuhalten. Als Reichardt, der sich damals in Wien aufhielt, davon hörte, fragte er Ries, ob er die Stelle in Kassel nicht „als Beethoven's einziger Schüler" mit geringerem Gehalt annehmen wolle. Ries ging gleich zu Beethoven, um sich über diese Angelegenheit mit ihm zu besprechen, und seinen Rath zu hören.

„Drei Wochen lang, so erzählt Ries, wurde ich abgewiesen, sogar meine Briefe darüber nicht beantwortet. Endlich fand ich Beethoven auf der Redoute. Ich ging sogleich auf ihn zu und machte ihn mit der Ursache meines Ansuchens bekannt, worauf er in einem schneidenden Ton sagte: 'So — glauben Sie, daß Sie eine Stelle besetzen können, die man mir angeboten hat?' — Er blieb nun kalt und zurückstoßend. Am andern Morgen ging ich zu ihm, um mich mit ihm zu verständigen. Sein Bedienter sagte mir in einem groben Tone: Mein Herr ist nicht zu Hause, obschon ich ihn im Nebenzimmer singen und spielen hörte. Nun dachte ich, da der Bediente mich schlechterdings nicht melden wollte, grade hineinzugehen; allein dieser sprang nach der Thür, und stieß mich zurück. Hierüber in Wuth gebracht, faßte ich ihn an der Gurgel und warf ihn schwer nieder. Beethoven, durch das Getümmel aufmerksam gemacht, stürzte heraus, fand den Bedienten noch auf dem Boden und mich todtenbleich. Höchst gereizt, wie ich nun war, überhäufte ich ihn mit Vorwürfen der Art, daß er vor Erstaunen nicht zu Wort

kommen konnte und unbeweglich stehen blieb. Als die Sache aufgeklärt war, sagte Beethoven: 'So habe ich das nicht gewußt; man hat mir gesagt, Sie suchten die Stelle hinter meinem Rücken zu erhalten.' Auf meine Versicherung, daß ich noch gar keine Antwort gegeben hätte, ging er sogleich, um seinen Fehler gut zu machen, mit mir aus. Allein es war zu spät; ich erhielt die Stelle nicht, obschon sie damals ein sehr bedeutendes Glück für mich gewesen wäre."

Um zu zeigen, wie Beethoven gelegentlich immer wieder, auch in späteren Lebensjahren durch seine Reizbarkeit im Verkehr mit Anderen in Kollision gerieth, und wie er dann wieder bei nächster Gelegenheit um Pardon bat, möge hier schließlich noch ein Zitat aus einem an den Generalsekretär der Wiener Nationalbank, von Salzmann gerichteten Brief[1]) mitgetheilt werden, welcher vermuthlich dem Jahr 1816 angehört. Beethoven schreibt an Salzmann:

„. . . . . sobald mein Neffe gesund ist, besuchen wir Sie einmal; ohnehin habe ich Ihrer Gattin eine Abbitte zu thun, denn ich erinnere mich, ihr eine abscheuliche Grobheit gesagt zu haben, freilich nicht mit Willen, allein ich muß es doch wieder gut machen, — erwarte deßwegen Buße und Pönitenz."

Doch genug nun der Beispiele vom „Generalissimus in Donner und Blitz", und zurück zu dem Menschen in Beethoven. Kein Unbefangener wird die Ausschreitungen, zu denen er sich in bösen Stunden hinreißen ließ, beschönigen wollen. Ebensowenig würde es aber statthaft erscheinen, hier den Richter spielen zu wollen, zumal Beethoven selbst mit sich darüber auf's Ernstlichste zu Rathe ging. Wie sehr er sich seiner Schwächen bewußt war, und nach deren Bekämpfung strebte, zeigt das folgende vom ihm gemachte Excerpt aus Christian Sturm's „Betrachtungen über die Werke Gottes":

„Ich muß es zum Preise deiner Güte bekennen, daß du alle Mittel versucht hast, mich zu dir zu ziehen. Bald gefiel es dir, mich die schwere Hand deines Zornes empfinden zu lassen, und durch mannigfaltige Züchtigungen mein stolzes Herz zu demüthigen. Krankheit und andere Unglücksfälle verhängtest du über mich, um mich zum Nachdenken über meine Abweichungen zu bringen. — Nur das Einzige bitte ich dich, mein Gott, höre nicht auf an meiner Besserung zu arbeiten. — Laß mich nur, auf welche Weise es wolle, zu dir kehren und an guten Werken fruchtbar werden."

---

[1]) Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, herausgegeben von La Mara.

Man würde Beethoven nicht richtig beurtheilen, wollte man die Eigenartigkeit seines Wesens aus der unzureichenden, in der Jugend ihm zu Theil gewordenen Erziehung herleiten, denn es wirkten noch andere Faktoren dabei mit. Abgesehen von der großen Reizbarkeit, welche durch sein Gehörleiden, so wie durch Krankheiten mit erzeugt und genährt worden war, darf man nicht übersehen, daß er von Hause aus ein urwüchsiges Naturell besaß, welches sich ähnlich wie bei Luther, König Friedrich Wilhelm I., Friedrich d. Gr. und dem „alten Dessauer" in mannhafter Derbheit kundgab. Dann aber muß man bei Beethoven nicht vergessen, daß er, gleichwie in seiner Kunst, so auch im Leben Alles sehr schwer nahm. Goethe schreibt über ihn an Zelter, daß er (Beethoven) nicht Unrecht habe, wenn er die Welt detestabel finde. Er litt thatsächlich moralisch unter der Unzulänglichkeit der irdischen Dinge, so wie unter dem weit verbreiteten Profansinn der Menschen.

In einem alten Puppenspiel „Faust" heißt es:

„O schückfal! zeige mir auf dieser weld einen einzigen weißen tugendhaften mann, und ich will ihm auf den knien nachfolgen, aber auf dieser marionettenwelt, wo sich's nicht der mühe lohnt, den draht zu ziehen, verachte ich alles!"

Von der in diesem Bekenntniß liegenden pessimistischen Weltanschauung war unverkennbar Etwas in Beethoven. Wir begreifen daher, wie er zu dem Ausspruch kam: Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsüchtigen heimtückischen elenden Schufte von Menschenseelen geißeln."[1])

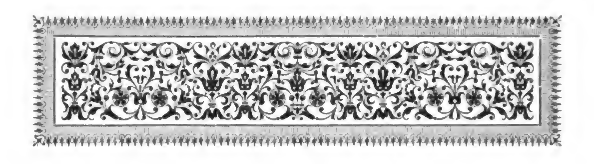
Eins steht fest: Eine so gewaltige Erscheinung wie unser Meister darf nicht mit dem Maßstabe gemessen werden, der für Dutzendnaturen gut ist. Die Pietät vor diesem eminenten Geist, dessen lautere Gesinnung in Leben und Kunst unantastbar ist, gebietet vielmehr, sich stets gegenwärtig zu halten, was er für die Kunst und damit auch für die Menschheit im edelsten Sinn geleistet. Wenn man dies thut,

---

[1]) Mozart's Vater, ein äußerst weltkluger Mann, der einen harten Kampf um's Dasein zu führen hatte, dachte ähnlich. Er sagte, alle Menschen seien Bösewichter, wobei er jedenfalls bestimmte Persönlichkeiten im Sinne hatte. Auf seinen großen Sohn ging von dieser trüben Vorstellung nichts über.

so werden seine Seltsamkeiten, Herbheiten und Schroffheiten in einem anderen Lichte erscheinen. Wer aber Anstoß an ihnen nimmt, der müßte nothwendig auch gar Manches in Beethoven's Musik perhorresziren, was den unbefangenen Sinn mächtig bewegt und erschüttert, denn sie ist häufig ein getreuestes Abbild seines ungestüm aufbrausenden, und in elementarer Urkräftigkeit explodirenden Wesens. Wem Beethoven's Persönlichkeit nicht ganz und gar verständlich geworden ist, wird auch viele Einzelzüge in den Schöpfungen des Meisters, namentlich der späteren und spätesten Zeit nicht vollständig begreifen können, denn seine Tonsprache ist der unmittelbarste Ausfluß seines Ich.





IV.

Die Ouvertüren

und cyklischen Orchesterkompositionen mit und ohne Gesang.

Im siebenten Abschnitt des ersten Bandes d. Bl. wurde bereits gesagt, daß man zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Instrumentaleinleitungen der Opern mit der Bezeichnung „Symphonie" versah. Lully, der Schöpfer der sogenannten großen französischen Oper, führte für diese Musikstücke, die er in einer von der italienischen Opern-Sinfonie abweichenden Weise behandelte, den Terminus „Ouvertüre" ein. Während die „Symphonie" in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Phil. Emanuel Bach und Haydn zu einer selbstständigen Kunstgattung herangebildet wurde, bestand die alte dreisätzige Form der Opernintroduktion noch eine Weile fort, wie Mozart's erste dramatische Werke beweisen. Erst in seinem „Re pastore" sagte er sich von derselben los, nachdem er in „Bastien und Bastienne" einen vorläufigen Versuch dazu gemacht hatte. Damit gewann die Opern-Ouvertüre allmälig eine andere Gestalt: sie ging von der dreitheiligen Form zu einem umfänglicheren Allegrosatz mit oder ohne Einleitung im langsamen Zeitmaß über. Es war dabei die Struktur des ersten Allegro's der „Sonate" maßgebend. Dieser Modus wurde in der Folge für die

Ouvertüre, namentlich aber für die zu Konzertzwecken bestimmte, beibehalten. In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts kam indessen daneben noch eine andere Art der Opernouvertüre in Gebrauch. Sie ist dadurch gekennzeichnet, daß in ihr Motive aus der Oper vorkommen, zu welcher sie gehört. In neuerer Zeit ging aus beiden vorerwähnten Richtungen dann noch eine Mischgattung der Opernouvertüre hervor, deren Keime schon bei Mozart erkennbar sind.

Für Beethoven lag es nahe, anfänglich die Ouvertüren dieses Meisters zum Vorbild zu nehmen. Daß es geschah, zeigt sehr deutlich die Ouvertüre, welche er zu dem Ballet „die Geschöpfe des Prometheus" komponirte.

Beethoven hatte schon in Bonn Musik zu einem, Ende 1790 oder Anfangs 1791 entstandenen „Ritterballet" geschrieben. Unter demselben hat man sich indessen keine eigentliche Balletmusik vorzustellen, sondern Kompositionen zu kostümirten Aufzügen, wie sie ehedem an fürstlichen Höfen als „Maskeraden", „Königreiche" und „Wirthschaften" üblich waren.[1]) Von ähnlicher Art ist Beethoven's „Ritterballet". Die Anordnung desselben läßt sich einigermaßen aus den Überschriften der einzelnen dazu gehörenden Tonstücke erkennen. Sie lauten: 1) Marsch, 2) Deutscher Gesang, 3) Jagdlied, 4) Romanze, 5) Kriegslied, 6) Trinklied und 7) Deutscher Tanz (Walzer). Diese Sätze sind von der einfachsten, schlichtesten Beschaffenheit. Auszuzeichnen wäre höchstens die niedliche „Romanze", welche für das pizzikirende Streichquartett gesetzt ist. Außer demselben wirken in den übrigen Stücken noch zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken mit, die letzteren aber nur in Nr. 1, 5 und 6, während die Klarinetten und Hörner auch in Nr. 2, 3 und 7 neben dem Streichquartett gebraucht sind. In Nr. 1 und 3 tritt außerdem noch die Pikkoloflöte hinzu. Sämmtliche Piecen stehen, mit Ausnahme der Romanze, deren Tonart H moll ist, in D dur, was auf die alte „Suite" zurückdeutet. Die Nummern 2, 4, 5 und 6 sind in der knappsten zweitheiligen Lied-

---

[1]) Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. I, 88."

form zu je acht Takten mit Repetition gehalten. In dem „Trinklied", zu welchem ein „Trio" gehört, enthalten die Repetitionen beider Theile ornamentale Varianten, mit denen die erste Geige bedacht ist. Im „Jagdlied" spielen natürlich die Hörner neben den Klarinetten die wichtigste Rolle. Dieser Tonsatz ist unter allen der ausgedehnteste, und nächst ihm der „deutsche Tanz". Letzterem ist eine längere Koda angehängt. Nach 46 Takten bringt Beethoven nochmals den ersten Theil des „deutschen Gesanges" (Andante), aus dessen erstem Takt er dann unter Wiederaufnahme des schnellen Tempo's einen kurzen zweitheiligen Satz entwickelt, worauf das Stück mit Anklängen an den Anfang der Koda schließt. Dieses Finale ist die einzige Nummer des Werkes, in welchem sich flüchtige imitatorische Ansätze finden. Noch bleibt zu bemerken, daß der „deutsche Gesang" nach dem 3., 4., 5. und 6. Stück zu wiederholen ist, wodurch das Ganze wie durch ein Ritornell zusammengehalten wird.

Eine wesentlich andere Beschaffenheit als dieses „Ritterballet" hat die für szenische Vorgänge gedachte Musik zu dem Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus". Autor desselben ist der 1769 geborene Neapolitaner Salvatore Vigano, welcher nach einer bewegten Laufbahn als Ballettänzer gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Wien thätig war. Dort schrieb er, um Maria Theresia, der zweiten Gattin des Kaisers Franz, eine Huldigung darzubringen, das genannte Ballet. Vigano benutzte dafür jenen Theil der antiken Sage, welcher sich auf die Belebung und Beseelung der von Prometheus geformten Erdgebilde bezieht. Er holt vom Olymp den Funken herab, vermöge dessen seine „Geschöpfe" zum Dasein erweckt werden. Dann geleitet er sie auf den Parnaß zu Apollo, der sie durch Euterpe, Amphion, Arion und Orpheus mit der Musik, durch Terpsichore und Bacchus mit dem Tanz, sowie durch Melpomene und Thalia mit der Schauspielkunst bekannt machen läßt. Dies in Kürze der Inhalt des Vigano'schen Ballets. Beethoven hat zu demselben 16 Stücke theils kleineren, theils größeren Umfanges geschrieben, die nichts mit Balletmusik von gewöhnlichem Schlage gemein haben, sondern sich durchweg in den Grenzen einer maßvoll edlen und schönen Ausdrucksweise bewegen. Es befinden sich

mehrere charakteristische Tonsätze symphonischer Art darunter. Zu diesen sind besonders die Nummern 3. 7. 8. 9. 10. 14 und 16 zu rechnen. Ein Theil derselben, namentlich aber die Nummern 5 und 14 haben unverkennbar die Bestimmung, pantomimische Szenen zu begleiten und zu illustriren. Unter den eigentlichen Tanzstücken wären die Nummern 10 (Pastorale) und 13 wegen ihrer musikalisch wirksamen Beschaffenheit hervorzuheben.

Eingeleitet ist das Ballet durch die allbekannte Ouvertüre, welche in ihrer lebhaften Munterkeit passend auf dasjenige vorbereitet, was der Zuschauer zu erwarten hat. Neu in ihr ist der Anfang. Gegen alles Herkommen beginnt sie nicht mit dem tonischen Dreiklange, sondern mit dem Sekundenaccord auf B, also mit dem Dominantseptimenaccord von F. Dies erinnert an den Anfang der ersten Symphonie des Meisters. Doch hat das Verfahren in der Prometheus-Ouvertüre eine andere Bedeutung. Es sollte dadurch offenbar das Werdende mit Bezug auf die von Prometheus zu gestaltenden Gebilde symbolisirt werden.

Der Ouvertüre schließt sich eine zum Ballet überleitende Introduktion an. Sie ist als Gewittersturm gedacht, um Jupiter's Zorn über den von Prometheus geraubten göttlichen Funken anzudeuten. Die folgenden Musikstücke können ebensowenig wie die Ouvertüre das Vorbild Mozart's verläugnen. Nach und nach, besonders von Nr. 7 ab, wird aber die Tonsprache immer mehr Beethovenisch. Ein besonderes Interesse bietet der Schlußsatz durch das reizende Thema, welches Beethoven in den Klaviervariationen op. 35, im Finale der heroischen Symphonie und auch in einem der zum größten Theil von 1800—1802 komponirten Kontratänze benutzt hat.

Etwa 7 Jahre nach der Prometheusmusik entstand eine der bedeutendsten Ouvertüren Beethoven's. Es war die zu Collin's Trauerspiel „Coriolan" komponirte. Heinrich Joseph v. Collin,[1]) von Beruf Jurist, widmete sich in seinen Mußestunden der Poesie. Er schrieb sowohl Theaterstücke wie auch Gedichte. Beethoven, der zu ihm in

[1]) Geb. 26. Dezember 1772 zu Wien, gest. ebendaselbst am 28. Juli 1811.

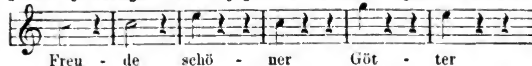
befreundeter Beziehung stand, schuf seine Ouvertüre zu der Tragödie auf Anregung des Dichters, doch nicht speziell, wie man früher annahm, für die szenische Darstellung derselben.

Die Coriolan-Ouvertüre ist ein poetisch vertieftes Charaktergemälde, in welchem einerseits der unbeugsam trotzige, an seinem Starrsinn schließlich zu Grunde gehende Held, und andererseits die innigen Bitten von Gattin und Mutter um Gehör, in überzeugender Tonsprache versinnlicht sind. Um diese beiden Angelpunkte dreht sich die ganze Komposition, deren Schluß das krampfhafte Zusammenbrechen Coriolan's in unvergleichlicher Weise schildert. Jeder Takt dieser Tondichtung, jede Note derselben zeugt für das, wunderbar den gegebenen Gegenstand durchdringende und erschöpfende Auffassungsvermögen des Meisters. Goethe sagt einmal, die Musik sei „ganz Form und Gehalt." Dieser Ausspruch bewahrheitet sich an der Coriolan-Ouvertüre.

Nach Nottebohm's Angabe wurde das, 1807 komponirte und dem Dichter der Tragödie gewidmete Werk zum ersten Mal im Dezember desselben Jahres aufgeführt. Thayer dagegen bemerkt, daß die Ouvertüre schon im März 1807 wiederholt zu Gehör kam.

Die demnächst zu berücksichtigenden Ouvertüren Beethoven's wurden mit einer einzigen Ausnahme für Bühnenzwecke geschaffen, und diese Ausnahme ist das unter der Benennung „Zur Namensfeier" bekannte Orchesterwerk op. 115, welches dem Fürsten Radziwill gewidmet wurde.

Die ersten Aufzeichnungen zu dieser Ouvertüre erfolgten um die Mitte 1809. Spätestens im Jahr 1811 kam Beethoven nach Nottebohm's Ermittelungen[1]) wieder auf dieselben zurück. Damals schwankte er zwischen den Tonarten G dur und Es dur. Ein Jahr später (1812) beabsichtigte er, die niedergeschriebenen Vorstudien zu einer Ouvertüre in C dur über „abgerissene Sätze" aus Schiller's Gedicht „An die Freude" zu benutzen. Mit Bezug darauf notirte er folgenden Gedanken:



[1]) „Zweite Beethoveniana" S. 16 ff.



Doch blieb die Arbeit unausgeführt. „Aus der vierten Vornahme endlich, so bemerkt Nottebohm, ist die gedruckte Ouvertüre hervorgegangen. Skizzen dazu finden sich in drei Skizzenbüchern, von denen zwei dem Jahre 1814, eines dem Jahr 1815 angehört. Die ersten Skizzen, die dieser Vornahme angehören, haben noch den 3/4 Takt." Weiterhin entschied sich Beethoven für den 6/8 Takt.

Auf dem Manuskript der Ouvertüre op. 115 befindet sich von Beethoven's Hand die Bemerkung: „Am ersten Weinmonath [1. Oktober] 1814," zum „Namenstag des Kaisers Franz". Der Namenstag fiel auf den 4. Oktober. Allein die Aufführung der dafür bestimmten Ouvertüre unterblieb, vielleicht, weil Beethoven mit der Komposition noch nicht ganz zufrieden war. Es deutet darauf wenigstens die Angabe Nottebohm's, daß er noch zu Anfang des Jahres 1815 „ungefähr im März die letzten Stellen" zu der Ouvertüre schrieb.

Die Ouvertüre op. 115 beginnt mit einer Maestoso-Einleitung von festlichem Gepräge. Das geistreiche „Allegro quasi vivace" ist von heiterem, elastischem Wesen. Der stellenweise humoristische Charakter desselben hat von Anfang bis Ende etwas Scherzoartiges. Die thematische Arbeit erscheint bewundernswerth. Aus den Bestandtheilen des ersten Motivs ist, mit Ausnahme des zweiten Themas, das ganze Stück entwickelt.

Zwischen die beiden so eben besprochenen Ouvertüren op. 62 und 115 fällt die Egmontmusik, welche während der Jahre 1809—10 niedergeschrieben, und am 24. Mai 1810 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Die Veranlassung zu dieser Komposition erhielt Beethoven durch den Theaterdirektor Hartl. Czerny berichtet darüber:

„Als beschlossen ward, Schiller's Tell und Goethe's Egmont auf den Stadtbühnen aufzuführen, entstand die Frage, wer dazu die Musikstücke componiren sollte. Beethoven und Gyrowetz[1]) wurden

---

[1]) Derselbe Mann, welcher es nicht der Mühe werth hielt, Geld für Beethoven's Kompositionen auszugeben.

gewählt. Beethoven wünschte sehr den Tell zu bekommen. Aber eine Menge Intriguen wurden gesponnen, um ihm den (wie man hoffte) minder musikalischen Egmont zuzuweisen. Er bewies indessen, daß er auch zu diesem Drama eine Meister-Musik machen konnte, und bot dazu alle Kraft seines Genius auf."

Schließlich mochte Beethoven mit dieser Entscheidung auch wohl ganz zufrieden sein, denn gegen Czerny äußerte er einmal: „Schiller's Dichtungen sind für die Musik äußerst schwierig. Der Tonsetzer muß sich weit über den Dichter zu erheben wissen. Wer kann das bei Schiller? Da ist Goethe viel leichter."

Die Musik zu „Egmont" darf als ein Musterwerk ihrer Art bezeichnet werden. Jedes einzelne Stück derselben ist mit Beziehung auf das Schauspiel, zu welchem sie geschrieben wurde, tief durchdacht. Beethoven bethätigt hier, wie in der Coriolan-Ouvertüre, auf außerordentliche Weise sein Vermögen als Charakterzeichner. Er stellt die Hauptmomente der von Goethe vorgeführten Handlung in Tönen dar, und zwar so, daß man Alles, was auf der Bühne vorgeht, wie in einer Rückspiegelung zu sehen vermeint.

Durch die Ouvertüre werden wir in wirksamster Weise auf die Situation im Allgemeinen vorbereitet. Der Schwerpunkt der letzteren beruht in der Vorstellung vom geknechteten, nach Freiheit ringenden Volke. Diese Idee hat unverkennbar Beethoven's Feder in der Ouvertüre geführt. Alba's despotisches Auftreten, die Anfangs heimlich verstohlene Schmerzensklage der, unter das Tyrannenjoch gebeugten Niederländer, dann im Allegro das drohende Aufwallen der empörten Gemüther, die scharf gestellten Gegensätze des Kampfes zwischen finsterer Gewaltherrschaft und dem Drang nach Befreiung von derselben, endlich die Feier der letzteren, Alles dies gelangt in der Ouvertüre zu entsprechendem Ausdruck. In den auf dieselbe folgenden Zwischenaktsmusiken geht Beethoven mehr in's Einzelne der Handlung ein, indem er bestrebt ist, nach jedem der vier ersten Aufzüge den entscheidenden Moment derselben musikalisch auszudeuten. Ruhig gehalten, doch nicht ohne eine gewisse Beklommenheit des Ausdrucks, beginnt die A dur-Einleitung zum ersten Entr'akt: es ist die Ruhe, welche dem Sturm vorhergeht. Unter der Asche glimmt der bald zur helllodernden Flamme

angefachte Funke. Das nach 27 Takten plötzlich eintretende „Allegro con brio“ mit seiner schnell bis zum stärksten Forte ansteigenden hastigen Bewegung sagt uns, wie es im Herzen des nach Freiheit dürstenden Volkes steht.

Der zweite Akt gipfelt in der gedankenschweren Unterredung zwischen Egmont und Oranien. Dieser, von düsteren Ahnungen erfüllt, warnt vergeblich den Freund, welcher, nicht Gehör gebend, in allzu großer Sorglosigkeit ahnungslos dem sich vor ihm öffnenden Abgrund zueilt. Ungemein treffend hat Beethoven diese beiden von einander so grundverschiedenen Naturen mit wenigen Meisterstrichen gezeichnet. Er giebt uns ein förmliches Wechselgespräch des nachdenklich ernsten, um den Freund besorgten Oranien, und des lebensheiteren, vertrauensseligen Egmont, der das Dasein nicht der Mühe werth hält, wenn man es „gar zu ernst“ nimmt. Leisen, unheimlichen Klanges ertönt, wie eine Hindeutung auf das schreckliche, den ritterlichen Egmont jäh' ereilende Geschick, die Pauke mit dem im Verlaufe des Stückes mehrfach wiederkehrenden Rhythmus [musical notation] *pp*. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die abwechselnd in den Bratschen und Bässen dahinmurmelnde Zweiunddreißigstelbewegung, so wie durch die charakteristische Behandlung der Hörner, deren gedeckter Ton nur einmal im Fortissimo durch die Trompeten verschärft ist. Gegen Schluß dieses Satzes vereinigen sich die Bratschen und Violoncelli zu scharf markirten Trillern, die wie warnende Mahnungen erklingen. Das Ganze bewegt sich in tieferuster pathetischer Stimmung, die nur vorübergehend ihren Gegensatz in den Zweiunddreißigstel- und Triolenfiguren hat, durch welche das leichtblütige Naturell Egmont's angedeutet ist.

Im dritten Aufzug sehen wir Egmont und Klärchen beieinander, und auf die Gefühle der liebeerfüllten Jungfrau bezieht sich das zarte, innige Musikstück, welches den nächsten Entr'akt bildet. In unruhevoller Erregung erwartet Klärchen den Mann ihrer Neigung. Das Herz ist ihr voll, es macht sich Luft in dem schönen „Freudvoll und leidvoll“. Beethoven benutzt den zweiten Theil dieses Liedes nach

der Szene mit Egmont zu einer Instrumentalphantasie in engem Rahmen. Oboe, Flöte, Fagott und Primgeige führen abwechselnd, oder auch miteinander die reizende Melodie, doch ist das erstgenannte Tonwerkzeug die Hauptträgerin derselben. Das Stück vergegenwärtigt uns noch einmal die in der Brust des liebenden Mädchens auf- und niederwogenden Gefühle. Aus der holdseligen Träumerei, in welche es uns versenkt hat, werden wir durch die kriegerischen Klänge des Marsches geweckt, unter denen Alba's Söldlinge heranrücken.

Der vierte Akt bringt die Katastrophe. Egmont ist blindlings in die Schlinge gegangen, welche Alba ihm gelegt hat. Da steht er vor dem finsteren, kalt berechnenden und nach Blut lechzenden Gewalthaber, der den Weg versperrt, als Egmont sich nach stattgehabter Unterredung wieder entfernen will. Jetzt fällt dem Arglosen die Binde von den Augen — zu spät! er kann seinem Geschick nicht mehr entrinnen. Wie ein Blitzstrahl durchzuckt ihn die Erinnerung an des treumeinenden Freundes Warnung: „Oranien! Oranien!“ ruft er, wie aus schwerer Betäubung erwachend. Diesen Ruf wiederholt sogleich im schrillen Ton das Orchester, während der Vorhang langsam fällt. Hörner und Trompeten vereinigen sich mit den Streichinstrumenten zu einem zweimaligen Einsatz von schneidendster Schärfe, der wie ein verzweiflungsvoller Aufschrei wirkt. Dann folgt eine langgehaltene Fermate, gleichsam als ob das Gefühl erstarren müßte bei dem furchtbaren Schlage, der das Haupt Egmonts getroffen. Die trübe Ahnung des Freundes ist in Erfüllung gegangen, und so greift der Tondichter auf den Schluß des zweiten Entr'akts zurück, welcher hier wie ein Echo jenes, in Bezug auf die Unterredung zwischen Oranien und Egmont gesetzten Musikstückes erscheint.

Und Klärchen? Sie hat das Schreckliche vernommen und will den Geliebten um jeden Preis befreien. Durch die Straßen eilend, beschwört sie die Bürger ihr zu helfen. Sie fleht um Rettung für Egmont. Vergeblich! Furcht und Schrecken sind eingezogen in die Gemüther. Jeder denkt nur daran, sein Leben zu sichern, und ungehört verhallen ihre Bitten, ihre Klagen, im nächtlichen Dunkel. Dieser Episode hat Beethoven sein schönstes, ergreifendstes Stück in der Egmontmusik ge-

widmet. Es ist jenes „Andante agitato“ im $^6/_8$ Takt, in welchem er ausgesprochen hat, was die Seele des schmerzerfüllten Weibes bewegt. Verzweifelt, doch mit resignirter Fassung, eilt Klärchen nach Hause. Sie kennt das Mittel, welches ihr allein nur noch Trost und Ruhe verheißt. Eingedenk des zu Egmont gesprochenen Wortes: „So laß mich sterben!“ mag sie nicht länger leben, denn „die Welt hat keine Freude“ mehr für sie. Beethoven hat ihr in dem Larghetto (D moll $^6/_8$) eine Trauermusik gewidmet: es ist ein wehmuthsvoller Klagegesang um das gebrochene Mädchenherz. Wie dies so allmälig hinstirbt in Zuckungen, und wie endlich die Lebensflamme sanft erlischt, das hat er auf ergreifende Weise mit wenigen einfachen Tonfolgen geschildert.

Klärchen ist ihrem Geliebten in den Tod vorangegangen, während Egmont im finsteren Kerker der Entscheidung seines Geschickes harrt. Einen Augenblick noch hofft er auf Befreiung. Dann aber, als er durch Alba's Sohn die schreckliche Gewißheit erhält, daß nichts mehr ihn retten kann, ergiebt er sich heldenmüthig in das Unabwendbare. Vom Schlaf übermannt, erblickt er im Traum die verklärte Geliebte als Genius der Freiheit „im himmlischen Gewande“. Sie reicht ihm den Lorbeer dar. Diese visionäre Szene hat Beethoven mit entsprechender Musikbegleitung versehen. Linde umspielen die gedämpften Klänge des Streichquartetts, getragen von sanften Harmonien der Bläser das Traumbild; dann kurz abgerissene, heftig eingreifende Tonfiguren „Egmont's Tod andeutend“, und hierauf heller Trompetenschall zur Verkündigung der „für das Vaterland gewonnenen Freiheit“. — Da plötzlich ertönt von ferne Trommelklang, das Blutgericht verkündend. Die Erscheinung verschwindet, während die Musik sich in Atome auflöst. Egmont erwacht, und läßt sich von den Schergen Alba's hinweggeleiten, um unter den rauschenden Klängen der „Siegessymphonie“ — sie ertönte schon am Schluß der Ouvertüre — für's Vaterland zu sterben.

Es ist noch der beiden Lieder Klärchens zu gedenken, die Beethoven seiner Egmontmusik einverleibt hat. Dieselben möchten, so schön sie auch sind, nicht gerade als gewinnreiche Zugabe zu den

Entr'akt's zu bezeichnen sein, zumal sie an der, vom Dichter ihnen zugewiesenen Stelle durch die Orchesterbegleitung etwas zu anspruchsvoll auftreten. Am liebsten stellt man sich doch das Klärchen, eine einfache schlichte Mädchenweise singend, vor, des Umstandes nicht zu gedenken, daß es immer große Schwierigkeiten bietet, eine Schauspielerin zu finden, die zugleich der von Beethoven hier gestellten Aufgabe gerecht zu werden vermöchte.

Nicht so glücklich wie in Betreff der Egmontmusik, war Beethoven mit seinen Kompositionen zu der am 9. Februar 1812 für die Eröffnung des neuen deutschen Theaters in Pesth veranstalteten Feier. Produktive Künstler können nicht immer und zu jeder Zeit Bedeutendes schaffen, und selbst ein Beethoven mußte das an sich erfahren. In diesem Falle lag die Sache um so schwieriger, als die ihm gestellten Aufgaben nicht gerade inspirirender Art waren. Er sollte nämlich zu Kotzebue'schen „Poesien" Musik setzen. Verlockend konnte dies nicht für ihn sein, nachdem er sich so eben erst zu gleichem Zweck in Goethe's „Egmont" vertieft hatte. Indessen scheint es, daß für Beethoven besondere Gründe vorhanden waren, sich dieser Arbeit zu unterziehen, die ihn im Sommer des Jahres 1811 beschäftigte.

Zunächst war Collin ersucht worden, ein auf die ungarische Geschichte bezügliches Schauspiel für die Eröffnung des Pesther Theaters zu schreiben. Da dieser aber die Aufforderung nicht annahm, trat Kotzebue, der stets zu literarischen Produktionen bereit war, für ihn ein. Schleunigst verfaßte er drei Festspiele, von denen jedoch das zweite, „Bela's Flucht" nicht zur Darstellung gelangte, weil es an die Thatsache erinnerte, daß Kaiser Franz einige Jahre vorher erst wegen der französischen Invasion seine Residenz hatte verlassen müssen. Statt dessen wurde „Die Erhebung von Pesth zur königlichen Freistatt" gegeben. Voraus ging diesem Stück das Vorspiel „Ungarn's erster Wohlthäter" von Kotzebue, im welchem Stephan I. von Ungarn gefeiert wird.

Dieses Vorspiel beginnt mit einer Staatsaktion. Stephan hat „nach der Väter Weise" seine Großen auf freiem Felde bei Pesth versammelt, um mit ihnen des Volkes Heil zu berathen. Nachdem er

eine Ansprache gehalten, kommt „ein edler Krieger“ herzu, um von einem entscheidenden Sieg über die wilde Gebirgshorde „Moglut“ Meldung zu machen. Zugleich treten unter den Klängen eines Marsches, Siegeszeichen tragend, gewappnete Ungarn auf, welche in ihrer Mitte gefesselte Heiden, voran deren Haupt, Namens Gyula führen. Im Gefühl der Ohnmacht seiner heimischen Götzen bittet derselbe den König um Aufnahme in den „Christenbund“, was ihm sogleich gewährt wird.

Stephan erwartet um die gleiche Zeit die bairische Prinzessin Gisela, seine zukünftige Gattin. Der Gesandte, welcher ihre bevorstehende Ankunft zu melden hat, befindet sich bereits unter den anwesenden Kriegern. Er ergreift nun das Wort, und rühmt bewundernd des Königs großmüthige Behandlung der Feinde, indem er emphatisch ausruft:

„Stephan's Thaten kannte die Welt;
Doch unter allen die größte nicht:
Den Sieg des Helden über sich.“

Eine sanfte Musik ertönt, tanzende Kinder erscheinen auf der Bühne, denen die verschleierte Gisela, umringt von ihren Frauen, folgt. Diese stimmen einen Gesang an; dann führt der König seine Erwählte nach einem kurzen Wechselgespräch „auf den für sie bereiten Thron“. Diesen feierlichen Moment begleitet ein Chorgesang. Sodann wendet Stephan sich an seine Getreuen mit einer salbungsreichen Ansprache, in welcher er, nachdem die kriegerischen Thaten der Ungarn gepriesen worden, auf den Mangel der Gesetze, der „geschrieb'nen Rechte“, für die Nation hinweist. Gleichzeitig übergiebt er „den Edlen eine Gesetz-Rolle“, die von denselben mit „dankbarer Ehrfurcht“ empfangen wird. Hierauf erscheinen „römische Greise“. Sie überreichen dem Könige im Auftrage des „heiligen Vaters“ eine goldene Krone. Unter dem jubelnden Zuruf des Volkes setzt Stephan sie auf sein Haupt, und verkündet dann, in eine verzückte Stimmung gerathend, mit Seherblick die Großthaten seiner Thronfolger Ladislav, Andres, Ludwig und Matthias Hunyades. Von letzterem schwingt sich Kotzebue mit einem Salto mortale bis zu Maria Theresia und deren „biedern

Enkel", den damals regierenden Kaiser Franz, hinüber, auf dessen schließliche Erwähnung das Vorspiel begreiflicherweise hinausläuft. Dasselbe endet mit einem Chor, in welchem von Stephan's „prophetischem Geist" und von der „unwandelbaren Treue" des Volkes die Rede ist.

Beethoven war kein Fürstendiener. Um so begreiflicher ist es, wenn der Inhalt dieses Vorspieles ihn nicht zu begeistern vermochte. Die von ihm dazu gesetzte Musik enthält wohl einzelne Gedankenblitze, erhebt sich aber im Allgemeinen dem Gehalt nach nicht über das Maß des Konventionellen. Doch ist sie, was bei Beethoven keines besonderen Beweises bedarf, der Sache durchaus angemessen, und für ein theatralisches Gelegenheitsspiel genügend.

Als hübschestes Musikstück dürfte der Frauenchor (Nr. 4) zu bezeichnen sein: er ist, allem Anschein nach, auf eine ungarische Melodie gebaut. Dieselbe kommt auch in der eben nicht bedeutenden, doch aber frischen und flotten Ouvertüre vor, welche einen heitern, festlichen Charakter hat. Die übrigen Tonsätze, von denen der Schlußchor die größte Ausdehnung hat, bestehen aus Melodramen, zwei kurzen Märschen, Chorsätzen für Männer- und gemischte Stimmen kleineren Umfanges, und ein paar instrumentalen Zwischenspielen. Zu selbstständigen musikalischen Aufführungen eignet sich kaum etwas davon.

Das den theatralischen Festabend beschließende Nachspiel „Die Ruinen von Athen" ist in dichterischer Hinsicht nicht besser beschaffen als das eben besprochene Vorspiel. Aber die phantastische, wenn auch sehr gesuchte Einkleidung, welche Kotzebue ihm gegeben, war doch theilweise wohlgeeignet, auf das schöpferische Vermögen Beethoven's anregend zu wirken, und unser Tondichter hat die Gelegenheit bereitwillig ergriffen, um die Strahlen seines Genius leuchten zu lassen.

Die erste Szene zeigt eine rauhe Gegend auf dem Olymp. Dort ruht Minerva schwermüthig sinnend in einer Höhle, wohin sie eines Vergehen's halber durch Jupiter's Fluch verwiesen worden ist. Ein unsichtbarer Chor verkündet ihr Namens des wiederversöhnten Vaters Erlösung aus der zweitausendjährigen Verbannung — eine seltsame Fiktion Kotzebue's. Merkur erscheint, die so eben vernommene Botschaft bestätigend. Dadurch beglückt, will Minerva sich nach dem ihr

geweihten Athen aufmachen. Merkur sucht sie davon zurückzuhalten. Der Anblick des Ortes, so sagt er ihr, werde sie „tief verwunden". Doch Minerva besteht auf ihrem Willen und nun erklärt der Götterbote, sie begleiten zu wollen.

Die Szene verwandelt sich, und läßt den Zuschauer die Ruinen von Athen mit ihren Tempeltrümmern erblicken, unter denen sich der zu einer Moschee hergerichtete „Thurm der Winde" bemerklich macht. Ein Grieche in Sklavenanzug stampft Reis in dem ausgehölten Bruchstück einer dorischen Säule. In seiner Nähe sitzt eine junge Griechin als Feigenverkäuferin. Beide beklagen vereint in einem Duett ihre Knechtschaft und die Bedrückung des Vaterlandes durch das barbarische Regiment, unter dem sie schmachten.

Minerva und Merkur treten auf. Zwischen ihnen entspinnt sich über das, was sie sehen, ein Gespräch, in welches die beiden vorerwähnten Personen mit hineingezogen werden. Unterdessen nähert sich ihnen ein aus dem „Thurm der Winde" heraustretender Trupp von Derwischen. Sie singen unter Vollziehung ihrer wunderlichen Gebräuche einen Chor, und ziehen dann wieder dahin, woher sie gekommen. Dieser Männerchor all' unisono, ein wahres Prachtstück musikalischer Charakteristik — Beethoven nennt ihn in einem seiner Briefe an Varenna „ein gutes Aushangschild für ein gemischtes Publikum" — giebt ein drastisches Bild des wüst sich geberdenden Fanatismus der orientalischen Klostersekte. Nachdem der Zug die Szene verlassen hat, schreiten Türken vorüber. Beethoven hat einen Marsch mit obligater Janitscharenmusik dazu gesetzt, wie er origineller und belustigender nicht gedacht werden kann.

Unwillig wendet Minerva sich ab. Sie will von dannen, nach Rom. In dieser Stadt hofft sie die ihr geweihten Altäre noch in unversehrtem Zustande zu finden. Doch von Merkur muß sie zu ihrer Bestürzung hören, daß auch hier Barbaren längst schon ihr Zerstörungswerk vollführt haben. Er weist sie auf das „vormals rauhe Gallien", auf „Germanien", und auf die „Rebenhügel von Pannonien" hin. Dort werde sie finden, was sie suche, denn dahin hätten sich die aus ihrer ehemaligen Heimath vertriebenen Musen geflüchtet. Natürlich

entscheidet sich Minerva nach Kotzebue's Willen für „Pannoniens Rebenhügel". Sie entfernt sich mit Merkur.

Es folgt noch die Schlußszene, welche auf einem freien Platz in Pesth spielt. Während in der Ferne eine „sanfte Musik" erklingt, tritt ein Greis auf. Die festlichen Vorbereitungen zur Eröffnung eines neu erbauten Thaliatempels haben ihn noch einmal in's Freie gelockt. Er erinnert sich seiner Jugendzeit und glaubt „die alte Vaterstadt" nicht wieder zu erkennen, so viel hat sich in derselben zum Guten und Schönen verändert. „Und wer hat Alles das geschaffen?" so fragt er. Die Antwort lautet: „Heil unserm König! unserm Palatin!"

Die Musik hinter der Szene hat aufgehört, und Minerva betritt mit Merkur die Bühne, beide in Pilgertracht. Die Göttin befragt den Greis, wo sie sich befinde. Er erwiedert:

> „In einer Stadt, so manches Biedern Wohnung,
> Wo Handel blüht und Kunst gedeiht,
> . . . .
> Bei einem Volk, in dem die alte Treue
> Für seinen König nie erstarb."

Minerva erfährt weiter von dem Alten, daß man im Begriff stehe, einen „Tempel der Musen" einzuweihen. Schon naht der Festzug. „Ein prächtiger Tempel" wird sichtbar. Die den Zug begleitenden Priester und Jungfrauen stimmen unter den Klängen eines Marsches ihren Wechselgesang an. Es ist jener allbekannte herrliche, von Beethoven als „feierlicher Marsch" bezeichnete Tonsatz, welcher 11 Jahre später in einer zweiten Bearbeitung der sogleich zu erwähnenden Musik „Zur Weihe des Hauses" einverleibt wurde.

Der Anfang dieses Stückes ist als aus der Ferne kommend gedacht. Weichen Klanges beginnen im Piano die Klarinetten, Fagotte und Hörner. Nach und nach treten die übrigen Holzbläser und außerdem die Streichinstrumente hinzu. Immer mehr wächst die Klangwirkung im zunehmenden Crescendo an, bis das volle Orchester mit imposanter Kraftfülle eintritt, und nochmals den Marsch wiederholt. Nachdem der Festzug vollständig aufmarschirt ist und sich gruppirt hat, erscheint der Oberpriester und hält eine Ansprache an das versammelte Volk,

welches mit Chorgesang antwortet. Zwischen den Altären Thalia's und Melpomenen's steigt dann aus einer Versenkung das Brustbild des Kaiser-Königs Franz empor. Minerva, welche, gleich Merkur, die Pilgertracht abwirft, und sich in ihrer wahren Gestalt als Göttin zu erkennen giebt, schmückt die kaiserliche Büste mit einem Olivenkranz, indem sie gute Wünsche für Fürst und Volk ausspricht, worauf ein Chor mit Gelübden treuer Hingebung an das Herrscherhaus die Feier beschließt.

Dieser Chor, sowie der Einleitungschor nach der Ouvertüre, das schon erwähnte Duett der beiden griechischen Sklaven, und ein weiterer, auf den „feierlichen Marsch" folgender Chor nebst dem Baryton-Solo „Laßt würdig uns die schöne Feier jetzt beschließen" (in Kotzebue's Dichtung nicht enthalten) können sich mit den bereits hervorgehobenen Piecen in keiner Weise messen, und erweisen sich als Gelegenheitsmusik von mittlerer Güte. Dasselbe gilt auch von der Ouvertüre, deren Einleitung aus Reminiscenzen des Duettes und des „feierlichen Marsches" besteht. Für die Veranlassung, zu welcher sie gesetzt wurde, erscheint sie indessen ausreichend. Beethoven that sicherlich gut daran, ihr nur leichte Musik zu geben, da er sich sagen konnte, daß das zur Eröffnung des Pesther Theaters versammelte Publikum nicht aufgelegt sein würde, der Instrumentaleinleitung besondere Aufmerksamkeit zu schenken, nachdem es durch die beiden vorhergegangenen Theaterstücke bereits in Anspruch genommen worden. Daß diese Anschauung in der That für Beethoven bei Abfassung der Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen" maßgebend gewesen war, erhellt aus einer brieflichen Bemerkung desselben an seinen Bruder Johann, dem er 11 Jahre später, als die ganze Musik zu dem Kotzebue'schen Nachspiel in den Besitz des Musikalienverlags Steiner & Co. übergehen sollte, die Mittheilung machte: „Wegen der neuen Ouvertüre kannst du ihnen sagen daß die alte nicht bleiben konnte, weil das Stück in Ungarn nur als Nachstück gegeben, hier aber das Theater damit eröffnet wird."

Diese „neue Ouvertüre" war diejenige „Zur Weihe des Hauses" op. 124.[1]) Man hatte Beethoven ersucht, zur Eröffnung des neu-

[1]) Gewidmet dem Fürsten Nicolaus v. Galitzin.

erbauten Josephstädter Theater's in Wien, welche am 3. Oktober 1822 erfolgte, die erforderliche Musik zu liefern. Er ging darauf ein. Das Festspiel zu dieser Feier war von C. Meisl[1]) unter dem Titel „Die Weihe des Hauses" verfaßt, daher auch die gleichnamige Bezeichnung der im September 1822 entworfenen und sogleich vollendeten Ouvertüre. Schindler berichtet über deren Entstehung:

„Eines Tages mit ihm — dem Meister — und seinem Neffen in dem schönen Helenenthal bei Baden uns ergehend, hieß Beethoven uns eine Strecke voraus wandern und ihn an einer bezeichneten Stelle erwarten. Nicht lange, hatte er uns schon eingeholt, bemerkend, er habe nun zwei Motive zu einer Ouvertüre notirt. Sofort äußerte er sich über den Plan der Arbeit dahin, daß das eine in freiem, das andere aber in strengem Styl und zwar im Händel'schen ausgeführt werden solle. Soviel seine Stimme vermochte, sang er beide Motive und frug dann, welches uns wohl am besten gefalle. Der Neffe entschied sich für beide, meiner Seits sprach ich den Wunsch aus, das Fugenmotiv zu obigem Zweck bearbeiten zu wollen."

Beethoven führte diese Idee aus, und schuf binnen kürzester Zeit ein Werk, welches sich würdig dem Besten anreiht, was er im Gebiet des Orchestralen geleistet hat. Es ist eine Ouvertüre in Lapidarschrift, kernig, großsinnig, und dabei monumental, wie es Händel's Art war sich auszudrücken. Dies auch hat Beethoven wohl eigentlich gemeint, wenn er sich nach Schindler's Bericht dahin äußerte, er wolle eine Ouvertüre in der „Händel'schen" Manier schreiben. Im Übrigen ist es ein echt Beethoven'sches Musikstück geworden. Es beginnt mit einer Maestoso-Einleitung, welche ursprünglich für eine andere, wahrscheinlich zu demselben Zweck beabsichtigte, aber unausgeführt gebliebene Ouvertüre in C dur bestimmt war.[2]) Breite, wuchtige, zur Aufmerksamkeit anspannende Akkordschläge leiten das Ganze ein und bereiten zweckmäßig auf den im fünften Takt erfolgenden Eintritt einer festlichen, marschartigen Weise vor, welche im Pianissimo von den Holzbläsern und Hörnern mit einfachster Pizzikatobegleitung

[1]) Carl Meisl wurde 30. Juni 1775 in Laibach geboren, studirte daselbst und in Wien, und trat dann in den kaiserlichen Staatsdienst. Daneben war er mit Erfolg für die Wiener Volksbühne thätig. Er starb am 8. Oktober 1853.

[2]) S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 404 ff.

des Streichquartetts vorgetragen wird. Die Melodie ist liedmäßig gehalten und besteht aus Vorder- und Nachsatz zu je acht Takten. Ein Crescendo führt zum Forte, in welchem die ganze Melodie wiederholt wird. Dieser Anfang ist der feierliche Introitus für dasjenige, was Beethoven zur Sache zu sagen hatte. Unverkennbar ging seine Intention dahin, andeutungsweise in Tönen dem inneren Auge des Hörers gleichsam das bunte Treiben des Bühnenlebens vorzuführen. Zum Beginn dessen erfolgt ankündigend lauter Trompeten- und Paukenschall, unter welchem die Fagotte in fortlaufender Sechzehntheilbewegung wie komische Figuren hindurchschlüpfen. Achtzehn Takte später, im „meno mosso" verkünden sanfte Hornklänge ein anderes Bild. Eigenthümliches Leben entfaltet sich im Streichquartett, und weiterhin auch in allen Blasinstrumenten; es ist, als ob von verschiedenen Seiten her Gestalten herbeieilten. Sie kommen näher und näher, um sich endlich nach voraufgegangenem Crescendo im Forte zu einem Ensemble zu vereinigen. Allmälig ziehen sie, sich zerstreuend, wieder ab. Dann tritt ein neues Motiv auf. Eine kurze, auf- und abrollende Figur



ertönt, aus welcher sich nach und nach in anwachsender Stärke und Bewegung das Grundmotiv des „Allegro con brio"



nebst seinem markanten Gegensatz herausarbeitet. Aus diesem Thema, dem sich weiterhin eine lebhaft bewegte kontrapunktische Sechzehntelfigur hinzugesellt, ist mit wenigen Ausnahmen der ganze ausgedehnte, zum Theil fugirte Tonsatz entwickelt. Bald erscheint das vorstehend notirte Motiv mit seinen Umbildungen in tiefster Tiefe, bald in höchster Höhe, bald auch in den Mittellagen unter mannichfaltig wechselnder Be-

leuchtung, so daß man vermeint, immer wieder neue Gestalten aus dem reichen, doch stets klaren und nirgend überladenen Stimmengewebe auftauchen zu sehen. Dieses Durcheinanderwogen der aus ein und demselben musikalischen Gedanken kunstvoll abgeleiteten Ideenfolgen erscheint wie ein dramatisch belebtes Tongemälde. Den Grundcharakter dieser Ouvertüre kann man als einen heiter-ernsten und stellenweise auch als einen humoristischen bezeichnen, doch ist ihr dabei eine gewisse Strenge des Ausdrucks eigen.

Außer der Ouvertüre (op. 124) komponirte Beethoven für die Eröffnung des Josephstädter Theaters noch den Chor „Wo sich die Pulse jugendlich jagen" mit Sopran- und Violinsolo nebst Ballet. Die übrigen Musikstücke, welche in dem Festspiel vorkamen, wurden der Partitur zu den „Ruinen von Athen" entnommen. Es waren folgende: 1) der erste Chor, 2) das Duett, 3) der feierliche Marsch mit Chor in theilweiser Umarbeitung, 4) die Musik hinter der Szene, 5) Recitativ, Chor und Arie mit Chor, sowie 6) der Schlußchor. Ob der „Derwischchor" und „der türkische Marsch" aus den „Ruinen von Athen" in das Festspiel mit hinübergenommen wurden, hat bis jetzt nicht ermittelt werden können. Der neu dazu geschriebene Chor „Wie sich die Pulse jugendlich jagen" hatte seinen Platz zwischen dem Duett und dem feierlichen Marsch mit Chor.[1])

Von den umfänglicheren Orchesterwerken Beethoven's ist an dieser Stelle noch „Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vitoria", op. 91, zu erwähnen. Diese Komposition wurde auf Anregung des Mechanikers Joh. Nepomuk Mälzel geschrieben. Da Beethoven zu demselben eine Zeitlang in näherer persönlicher Beziehung stand, so mag hier über ihn das Nöthige gesagt werden.

Mälzel, geb. 15. Aug. 1772 in Regensburg, gest. 21. Juli 1838 in Amerika, war der Sohn eines Orgelbauers. In jungen Jahren widmete er sich dem Klavierspiel, in welchem er auch Unterricht ertheilte. 1790 kam er nach Wien. Hier trieb ihn seine Neigung zur Beschäftigung mit mechanischen Arbeiten. Er ging bald ganz zu dieser

[1]) S. „Zweite Beethoveniana" v. Nottebohm. S. 402 ff.

Thätigkeit über, konstruirte u. A. „kostbare Spieluhren, musizirende Ruhebetten, Sekretairs[1]), einen mechanischen Trompeter und auch das sogenannte Panharmonikon, ein durch Walzen und Blasebälge in Bewegung gesetztes automatisches Musikwerk, welchem er später noch Verbesserungen angedeihen ließ.

Aus dem häufigen Verkehr Beethoven's mit Mälzel ergeben sich mancherlei Beziehungen zu demselben. Auch fertigte er für den Meister im Laufe der Zeit vier verschiedene Hörrohre an, von denen Beethoven nach dem Zeugniß Louis Schlösser's eines noch im Jahr 1823, doch nur immer vorübergehend benutzte, „weil das Hineinsprechen seine Nerven zu sehr erschütterte."

Ein spezielles Verdienst um die praktische Musikpflege erwarb sich dieser geschickte und ungemein betriebsame Mann durch Herstellung jenes, unter dem Namen Metronom bekannten Instrumentes, mit dessen Hilfe man das Tempo von Musiksätzen bestimmen kann. Beethoven interessirte sich lebhaft für diese Erfindung, welche auch bei anderen namhaften Künstlern jener Zeit Anerkennung fand. Am 14. Februar 1818 brachte die Wiener Musikzeitung eine von Beethoven und Salieri unterzeichnete Erklärung, worin es heißt:

> „Mälzels Metronom ist da! — Die Nützlichkeit dieser seiner Erfindung wird sich immer mehr bewähren; auch haben alle Autoren Deutschland's, England's und Frankreich's ihn angenommen; wir haben aber nicht für unnöthig erachtet, ihn zufolge unserer Überzeugung auch allen Anfängern und Schülern, sey es im Gesange, dem Pianoforte oder irgend einem andern Instrumente, als nützlich, ja unentbehrlich anzuempfehlen."

Im Dezember 1826 schrieb Beethoven an Schott in Mainz in Betreff des Druckes der Missa solemnis:

> „Die Metronomisirung folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig; auch habe ich Briefe aus Berlin, daß die erste Aufführung der Symphonie (B. meint die neunte) mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich großentheils der Metronomisirung zuschreibe."

Mit der letzteren Bemerkung hatte Beethoven den Werth des Metronoms jedenfalls zu hoch veranschlagt. Später, als es sich bei

[1]) Hanslick, Geschichte des Wiener Konzertwesens S. 136.

Herausgabe der 9. Symphonie um die endgiltige Metronomisirung derselben handelte, urtheilte er auch anders über dieses Instrument, indem er zu Schindler sagte:

„Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon."

Mälzel war ein vielgereister Mann, und hatte sich sowohl in Deutschland wie auch in Italien und Frankreich umgesehen. Dazu kam sein praktisches Wesen. Kurz, Alles ließ ihn als begehrenswerthen Reisegefährten erscheinen. Da nun Beethoven gern einmal England besuchen wollte, so entwarf er Anfangs 1813 den schon im Jahre zuvor in Erwägung gezogenen Plan, eine gemeinschaftliche Reise mit Mälzel dahin zu unternehmen, und dieser zeigte sich gern dazu bereit, weil er die Hoffnung hegte, auf seinem Panharmonikon eine für dasselbe von Beethoven zu komponirende Piece als Zugstück jenseits des Kanals produziren zu können.

Am 21. Juni 1813 erfocht Wellington in Spanien den Sieg bei Vitoria. Kaum war dieses Ereigniß in Wien bekannt geworden, so hatte Mälzel auch alsbald herausspekulirt, daß sein Interesse im Hinblick auf die geplante Reise nicht besser gewahrt werden könne, als durch eine Kombinirung der in England hochgeschätzten Namen Wellington's und Beethoven's. Der kaufmännisch berechnende Mechanikus zögerte denn auch nicht, Beethoven einen dahingehenden Vorschlag zu unterbreiten, auf den dieser einging, obwohl er selbst „schon vorher die Idee einer Schlachtmusik gefaßt hatte."

Moscheles erzählt über Mälzel's Antheil an der Komposition „Wellington's Sieg":

„Ich war Zeuge von dem Ursprunge und dem Fortschreiten dieses Werkes, und erinnere mich, daß Mälzel nicht allein mit Entschiedenheit Beethoven überredete, dasselbe zu schreiben, sondern ihm sogar den ganzen Plan desselben vorlegte; er selbst schrieb alle Trommelmärsche und Trompetensignale der französischen und englischen Armeen, gab dem Komponisten mancherlei Winke, wie er die englische Armee beim Erklingen des „Rule Britannia" ankündigen, wie er das „Malbrook" mit ungeheurer Kraft einführen, die Schrecken der Schlacht schildern und das „God save the King" mit Effekten versehen sollte, welche die Hurrah's einer großen Menge

darstellten. Sogar der unglückliche Einfall, die Melodie des God save the King zum Thema einer Fuge in schneller Bewegung zu machen, stammt von Mälzel."

Beethoven machte sich unter Berücksichtigung der Mälzel'schen Fingerzeige an die Arbeit, und schon Anfangs Oktober 1813 war das von ihm mit der Bemerkung: „geschrieben für Hrn. Mälzel" versehene Manuskript fertig, so daß nur deren Übertragung auf die Walze des Panharmonikons noch fehlte, welche von Mälzel sofort in Angriff genommen und bald auch beendigt wurde. In Betreff der Londoner Reise hatten sich aber mittlerweile Schwierigkeiten für Beethoven herausgestellt. Ihm fehlten gänzlich die Geldmittel zur Ausführung dieser kostspieligen Unternehmung. Mälzel hoffte, daß dieses Hinderniß sich durch Veranstaltung von Konzerten werde beseitigen lassen, wenn dieselben für das Publikum in besonderer Weise anziehend gemacht würden, und schlug Beethoven deshalb vor, die für das Panharmonikon gesetzte Komposition zu „Wellington's Sieg" zu orchestriren, und zunächst in einem Wohlthätigkeitskonzerte „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bairischen Krieger" aufzuführen. Er setzte dabei voraus, daß das Publikum nach der ersten Bekanntschaft mit diesem, so zu sagen, als Lockvogel gebotenen Werk, ein lebhaftes Verlangen nach wiederholten Aufführungen desselben zu seinem und des Komponisten Vortheil tragen werde. Beethoven theilte seine Meinung. Mälzel übernahm das Arrangement des beabsichtigten Wohlthätigkeitskonzertes und Beethoven widmete sich unterdessen der Instrumentirung von „Wellington's Sieg" für großes Orchester. Die betreffende Komposition, welcher Beethoven eine Einleitung von acht Takten voranstellte, bildet die zweite Abtheilung der Partitur zur „Schlacht bei Vitoria."

Am 8. Dezember 1813 fand die erste Aufführung dieser Novität im Universitätssaal zu dem erwähnten wohlthätigen Zweck statt. Außer ihr enthielt das Programm als erste Nummer die „ganz neue" A dur-Symphonie, und als zweite zwei Märsche, „gespielt von Mälzel's mechanischem Trompeter mit vollständiger Orchesterbegleitung, der eine von Dussek, der andere von Pleyel". „Wellington's Sieg" machte als

dritte Nummer den Beschluß. Unter den dabei Mitwirkenden befanden sich als Kunstnotabilitäten: Salieri, der den „Trommeln und Canonaden" den Takt gab, und Hummel, welcher bei dieser und der folgenden Aufführung der Schlachtmusik die „große Trommel" schlug, und an dessen Stelle bei der dritten Wiederholung Meyerbeer trat. Spohr und Meyseder wirkten „an der zweiten und dritten Stelle" bei den Geigen mit, während Schuppanzigh an der Spitze derselben stand. Beethoven selbst hatte selbstverständlich als Komponist des Werkes die Oberleitung in Händen.

Die Betheiligung des Publikums war groß, und der Beifall so allgemein, daß schon am darauffolgenden Sonntag, dem 12. Dezember, eine zweite Aufführung veranstaltet werden konnte. Beide zusammen brachten einen Reinertrag von 4006 Gulden, welcher „dem hohen Kriegspräsidio zu der angegebenen Bestimmung überreicht wurde. Die nächste Aufführung von „Wellington's Sieg" fand am 2. Januar 1814, und zwar zum Benefiz Beethoven's im großen Redoutensaale statt, wie bereits an anderer Stelle mitgetheilt worden ist. Mälzel war in keiner Weise dabei betheiligt, weil er sich inzwischen mit Beethoven veruneinigt hatte.

Nach den beiden ersten Aufführungen dieser Komposition beabsichtigte Beethoven eine von Schindler aufbewahrte Danksagung an die Mitwirkenden in der Wiener Zeitung zu veröffentlichen, welche folgenden auf Mälzel bezüglichen Passus enthielt:

> „Ich muß ihm noch insbesondere danken, weil er mir durch diese veranstaltete Akademie Gelegenheit gab, durch die Komposition, einzig für diesen gemeinnützigen Zweck verfertigt und ihm unentgeltlich übergeben, den schon lange gehegten sehnlichen Wunsch erfüllt zu sehen, unter den gegenwärtigen Zeitumständen auch eine größere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können."

Offenbar war Mälzel der Meinung, daß die Partitur zur Orchesterbearbeitung von „Wellington's Sieg" ebensowohl ihm gehöre, wie das vorher für's Panharmonikon verfaßte Original dieser Komposition. Schon in der ersten Ankündigung des Konzertes am 8. Dezember 1813 hatte er das Werk als sein Eigenthum bezeichnet, was Beethoven indessen nicht gelten ließ. Statt dessen hieß es dann auf dem Zettel:

„aus Freundschaft für seine Reise nach London", wogegen Beethoven keinen Einspruch erhob. Nun veruneinigte sich derselbe plötzlich mit Mälzel, weshalb die Veröffentlichung jener Danksagung in der Wiener Zeitung unterblieb. Es kam dazu, daß Beethoven Mälzel'n auch nicht an dem pekuniären Ergebniß des Konzertes vom 2. Januar 1814 theilnehmen ließ, wodurch derselbe, da er für Veranstaltung der Wohlthätigkeitskonzerte vom 8. und 12. Dezember Opfer an Mühe und Zeit gebracht hatte, empfindlich berührt werden mußte.

Die gemeinschaftlich in Aussicht genommene Reise nach England wurde unter diesen Umständen natürlich illusorisch. Mälzel unternahm sie allein, schob aber die Abreise von Wien um einige Wochen hinaus, in der Hoffnung, sich vorher noch mit Beethoven verständigen zu können. Wiederholte Besprechungen zwischen beiden Männern bei dem Rechtsanwalt Adlerberg, „welche die in Rede stehende Composition sowie die Reise nach England betrafen, verliefen indessen resultatlos, denn Beethoven zeigte sich nicht geneigt, Mälzel'n die Partitur des Orchesterarrangements von „Wellington's Sieg" oder „wenigstens das Recht der ersten Aufführung" außerhalb Wien's zu überlassen. Mälzel suchte nun dadurch zu seinem vermeintlichen Recht zu gelangen, daß er sich insgeheim diejenigen Orchesterstimmen der Komposition verschaffte, welche ihm zur Anfertigung einer Pseudo-Partitur ausreichend erschienen. Alsdann begab er sich auf die Reise, welche ihn zunächst nach München führte. Hier brachte er das Werk nach der von ihm zusammengestoppelten Partitur am 16. und 17. März (1814) zu Gehör.

Wenn es auch richtig ist, daß Beethoven nicht korrekt gehandelt hatte, indem er Mälzel für seine Bemühungen bei den vorerwähnten Wohlthätigkeitskonzerten, sowie für das Zustandekommen der Musik zur „Schlacht von Vitoria" ohne jede Entschädigung ließ, so kann dadurch des letzteren eigenmächtiges Vorgehen in Betreff der heimlich angefertigten Partitur auf keine Weise entschuldigt oder gar gerechtfertigt werden. Er beging damit in doppelter Hinsicht eine tadelnswerthe Handlung, insofern er einerseits hinter dem Rücken Beethoven's sich eines Eingriffes in das Autorrecht desselben schuldig machte, und

dann noch ohne dessen Wissen wiederholte Aufführungen mit dem auf unredliche Art erworbenen Werke veranstaltete. Wollte Mälzel sein vermeintliches Anrecht auf die Orchesterpartitur jener Schlachtmusik wahren, so mußte es vor Gericht geschehen.

Daß Beethoven gegen Mälzel aufgebracht war, als er von dessen Verfahren Kenntniß erhielt, ist begreiflich. Er strengte einen Prozeß gegen ihn an, der sich bei der Abwesenheit des Beklagten von Wien jahrelang hinzog, ohne zur Entscheidung zu kommen. Als Mälzel im Herbst 1817 von seiner Reise heimkehrte, fand eine Aussöhnung zwischen den streitenden Parteien statt. Die bis dahin durch den Prozeß entstandenen Gerichtskosten wurden von Beethoven und Mälzel gemeinschaftlich getragen.

Die Musik zur „Schlacht von Vitoria“ und zu „Wellington's Sieg“ ist fast ganz in Vergessenheit gerathen, weil ihr ein positiver Kunstwerth nicht innewohnt. Mit einem gewissen Recht durfte daher Tomaschek sagen, als er sie im Jahr 1814 bei seiner Anwesenheit in Wien hörte, er sei „sehr schmerzlich berührt, einen Beethoven, dem die Vorsehung im Tonreiche vielleicht den höchsten Thron angewiesen, unter den gröbsten Materialisten zu finden.“ Und Beethoven selbst soll, wie Tomaschek berichtet, diese Schlachtmusik, die „ihm nur insofern lieb war, als er damit die Wiener total schlug, für eine Dummheit“ erklärt haben. Wie sehr aber diese Komposition damals nicht nur vielen gebildeten, sondern auch solchen Leuten imponirte, die nichts von Musik verstanden, ist durch eine Überlieferung Czerny's beglaubigt, wonach Beethoven, als er, eines Tages am Kahlenberge promenirend, Kirschen kaufte, von den Fruchthändlerinnen bedeutet wurde:

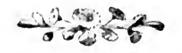
„von Ihnen nehmen wir gar nichts. Wir haben Sie wohl gesehen im Redoutensaale, als wir die schöne Musik von Ihnen hörten.“

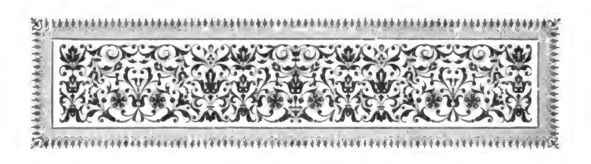
Das dem Prinzregenten von England Georg Aug. Friedrich gewidmete Werk besteht aus zwei Abtheilungen. Die erste derselben enthält nebst den dazu gehörenden einleitenden Trompetenfanfaren die Märsche „Rule Britannia“ und „Marlborough“. Nach ihnen folgt ein Auf- und Gegenruf zur Schlacht mit Trompeten, sowie eine „Schlachtmusik“, und hierauf ein „Sturmmarsch“, welcher in einem kurzen Andante endet. Den zweiten Theil bildet eine „Siegessymphonie“, an

welche sich das „God save the King“ mit einer phantasieartigen Bearbeitung desselben anschließt.

Für diese Musikstücke hat Beethoven den ganzen Orchesterapparat aufgeboten, welcher theils durch Janitscharenmusik und theils durch Lärminstrumente verstärkt ist. Die letzteren, aus zwei Trommeln der größten Dimension und sogenannten „Ratschen“ bestehend, sind zur Versinnlichung der Kanonenschläge und des Gewehrfeuers bestimmt. Der Vorschrift Beethoven's gemäß erfordert die Aufführung zwei Chöre Blasinstrumente und außerdem, was sonst noch zu einem reich besetzten Orchester gehört.

An kleineren, für Streich- und Blasinstrumente von Beethoven gesetzten Kompositionen sind hier schließlich zu verzeichnen: ein Marsch zu dem Kuffner'schen Trauerspiel „Tarpeja“, komponirt Anfangs 1813, und aufgeführt am 26. März desselben Jahres bei der ersten Darstellung des genannten Bühnenwerkes „zum Vortheil des pensionirten Schauspielers Lange“, vier Märsche für Militärmusik, welche aus verschiedenen Anlässen geschrieben wurden, und von denen drei in den Jahren 1809, 1810 und 1816 entstanden, 3 „Equale“ für 4 Posaunen, komponirt am 2. November 1812 in Linz an der Donau, 3 Tänze für Orchester, (Entstehungszeit unbekannt), 1 Ecossaise für Harmoniemusik, komponirt 1810, 1 Polonaise für Harmoniemusik, komponirt 1810, eine Zwischenaktsmusik, bestehend aus 40 Takten, (Entstehungszeit unbekannt), 12 Kontratänze für 2 Violinen und Baß mit Blasinstrumenten ad libitum, von denen nach Nottebohm's Angabe die Nummern 3, 4, 6, 8 und 12 spätestens im Jahr 1800 geschrieben wurden, während Nr. 2, 9 und 11 dem Jahr 1802 angehören — 7 und 11 sind dem Finale der Prometheusmusik entnommen —, 6 Landlerische Tänze für 2 Violinen und Baß (Entstehungszeit unbekannt), 6 Menuette für 2 Violinen und Baß (Entstehungszeit unbekannt), und ein unter dem Namen „Gratulationsmusik“ bekanntes „Allegretto“, welches 1822 komponirt wurde. Außerdem schrieb Beethoven mehrere „Zapfenstreiche“ für Militärmusik, deren Entstehungszeit man nicht kennt.





V.

Die äußere Lebenslage.

Beethoven war in materiell beengten Verhältnissen aufgewachsen. Wir sahen, daß die Besoldung seines Vaters nicht einmal für die Bedürfnisse des bescheidenen Hauswesens ausreichte, und daß zur Aufbesserung des letzteren wiederholte Bitten um Gehaltszulagen an den Kurfürsten gerichtet wurden. Als dann Ludwig, unser Meister, durch seine Anstellung bei der kurfürstlichen Hofmusik zu einem bescheidenen Einkommen gelangt war, und durch Ertheilung von Klavierunterricht noch Einiges dazu verdienen konnte, traten etwas günstigere Verhältnisse für die Beethoven'sche Familie ein. Doch lag dem ältesten Sohn derselben während der letzten Lebenszeit des durch das Laster des Trunkes verkommenen Vaters, und vollends nach dessen Ableben (Dezbr. 1792), die Sorge für die Erziehung seiner beiden jüngeren Brüder ob, wobei er manches Opfer zu bringen hatte. Da er aber an Einfachheit und Anspruchslosigkeit gewöhnt war, so ließ sich das Nothwendige mit den Mitteln bestreiten, welche ihm zu Gebote standen.

In der ersten Zeit seines Wiener Leben's mußte Beethoven darauf denken, ebenso sparsam, und vielleicht noch sparsamer zu sein, als er

es in Bonn gewesen. Denn abgesehen von den Unterstützungen, welche er seinen Brüdern zu Theil werden ließ, war das Leben in der österreichischen Hauptstadt kostspieliger als in dem kleinen Bonn. Bald indessen vermehrten sich seine Einkünfte durch Klavierunterricht, sowie durch die Honorare, welche er für seine Mitwirkung in den Privatmusikaufführungen vornehmer und begüterter Kunstfreunde empfing. Dazu kam, daß sein Verehrer und Gönner, Fürst Lichnowsky, ihm im Jahr 1800 eine Rente von 600 Gulden ausgesetzt hatte, die er so lange beziehen sollte, bis er zu einem geregelten Einkommen gelangt sein würde. Ebenso scheint er vom Grafen Fries längere Jahre hindurch eine Unterstützung bezogen zu haben. Mit Beginn dieses Jahrhunderts wurden von den Verlegern auch schon lebhaft seine Schöpfungen begehrt.

„Meine Compositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt," schrieb er am 29. Juni 1801 seinem Freunde Wegeler."

Einige Monate vorher offerirte er dem, mit Kühnel in Leipzig associirten Musikverleger Hofmeister, welcher ihn um einige Werke angegangen hatte, das Septett op. 20, die erste Symphonie op. 21, das B dur-Konzert op. 19 und die Klaviersonate op. 22 für das Gesammthonorar von 70 Dukaten. Wenn man bedenkt, daß Mozart für die Partitur seines Don Juan 100 Dukaten erhielt, so wird es klar, um wieviel höher Beethoven's Kompositionen schon bezahlt wurden, als er noch erst im Aufsteigen seiner Ruhmesbahn begriffen war. Die Verwerthung seiner Werke, mit den sonstigen, vorhin schon erwähnten Hilfsquellen zusammengenommen, hätte, so sollte man meinen, zur Bestreitung seiner laufenden Bedürfnisse ausreichen müssen. Aber Beethoven war kein sonderlicher Haushälter, und noch weniger ein guter Rechner, und so gerieth er manchmal in Verlegenheiten, welche von Anderen zu seinem Nachtheil ausgebeutet wurden.

Wegeler erzählt, daß Beethoven „selbst 1821" (also wenige Jahre vor seinem Ende) noch wenig Kenntniß in Geldangelegenheiten hatte, und Seyfried berichtet:

„Beethoven kannte weder Ehrgeiz noch Verschwendung, aber eben so wenig den eigentlichen Werth des Geldes, welches er nur als Mittel betrachtete zur Anschaffung der unumgänglich nöthigen Bedürfnisse, und erst in den letzten Jahren zeigten sich Spuren einer ängstlichen Sparsamkeit, ohne doch den angeborenen Hang zum Wohlthun zu beeinträchtigen."

Czerny sprach sich über diesen Punkt folgendermaßen aus:

„Er (Beethoven) wurde immer als ein außerordentliches Wesen angestaunt und geachtet, und seine Größe auch von jenen geahnet, die ihn nicht verstanden. Es lag nur an ihm, auch wohlhabend zu sein, aber für häusliche Ordnung war er nicht geschaffen,"

und Weißenbach bemerkt treffend, daß das Geld für Beethoven keinen anderen Werth hatte als den der Nothwendigkeit.

„Nie weiß er, wieviel er bedarf und wieviel er hingiebt. Er könnte reich sein, oder reich werden, umgeb' ihn nur ein Aug' und ein Herz, das liebend auf ihn sähe und redlich mit ihm theilte. So sehr ihn also sein Humor vor der Welt warnt und davon wegtreibt, so giebt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemüthes bösen Streichen preis. Er hat mit seinem Lose durch bittere Erfahrungen hindurch müssen; aber so sehr ist seine Natur abgewandt von allem Getriebe der Welt, unerfahren darin und aller Sorgen ledig, daß er in aller Tücke derselben wie ein Kind arglos und unbefangen hineinlächelt."

Einerseits versagte Beethoven sich bisweilen das Nothwendige, und andererseits war er mitunter, ohne es zu wissen, verschwenderisch. In ersterer Beziehung ist daran zu erinnern, daß er in seiner Selbstvergessenheit zeitweise seine Garderobe vernachlässigte, in letzterer, daß er, wie Simrock berichtete, im Wirthshause viel verzehrte, „weil er aufs Gerathewohl bestellte und wegschickte, was ihm nicht schmeckte." Auch seine Wohnungen, deren er einmal, wie schon mitgetheilt worden, drei zu gleicher Zeit hatte, kosteten ihm mehr, als nöthig gewesen wäre. Der hauptsächlichste Grund von alledem lag in seinem unpraktischen Wesen: er bewegte sich eben mit seinem Sinnen und Denken mehr in einer idealen als in der wirklichen Welt, weshalb er denn auch nicht selten in sich versunken und in Folge dessen leicht zerstreut war. „Seine Begeisterung machte ihn für äußere Eindrücke unempfindlich," bemerkt Ries. Offenbar hing mit dieser Eigenart seine Abneigung gegen alles dasjenige zusammen, was ihn irgendwie an kaufmännische Angelegenheiten erinnerte. Er war sich dessen klar bewußt. An den

schon bei anderer Gelegenheit erwähnten Generalsekretär der Wiener Nationalbank, Namens Salzmann, schrieb er einmal:

„Ich bedarf aber wieder Ihrer Hülfe, denn ich kann eben nicht viel mehr in der Welt als einige Noten so ziemlich niederschreiben, — in allen Geschäftssachen ein schwerer Kopf . . . .,"

und in einer Zuschrift an seinen späteren Sachwalter, Dr. Bach, legt er dasselbe Geständniß ab.

Im Hinblick auf diese seine Unbehilflichkeit wird es begreiflich, daß es ihm lästig war, mit den Verlegern über den Verkauf seiner Werke zu unterhandeln. In der darauf bezüglichen Korrespondenz finden sich einzelne Äußerungen darüber. So sagt er dem Musikalienhändler Hofmeister in einem Briefe vom 15. Januar 1801:

„Nun wäre das saure Geschäft vollendet, ich nenne das so, weil ich wünschte, daß es anders in der Welt sein könnte. Es sollte nur ein Magazin der Kunst in der Welt sein, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte; so muß man noch ein halber Handelsmann dabei sein, und wie findet man sich darein — du lieber Gott — das nenne ich noch einmal sauer."

Illustrirt wird Beethoven's Widerwille gegen Geschäftliches durch einen von Seyfried nach Griesinger's [1]) Erzählung überlieferten Bericht, welcher folgendermaßen lautet:

„Als wir beide noch jung, ich noch Attaché [bei der sächsischen Gesandtschaft in Wien], Beethoven nur berühmt als Klavierspieler, als Componist aber noch weniger gekannt war, trafen wir uns beim Fürsten Lobkowitz. Ein Herr, der sich für einen großen Kunstkenner hielt, knüpfte ein Gespräch mit Beethoven an, das sich um Lebensstellung und Neigung der Dichter drehte. 'Ich wünschte', sagte Beethoven mit liebenswürdiger Offenheit, 'ich wäre alles Handelns und Feilschens mit den Verlegern überhoben und fände einen, der sich entschlösse, mir für meine Lebenszeit eine bestimmte Jahresrente zuzusichern, wofür er das Recht haben sollte, alles, was ich componire, verlegen zu dürfen, und ich würde im Componiren nicht träge sein. Ich glaube, Goethe hat es so mit Cotta, und wenn ich nicht irre, hat es Händel's Londoner Verleger so mit ihm gehalten.' — 'Mein lieber junger Mann,' sagte zurechtweisend jener Herr, 'Sie müssen sich nicht beklagen, denn Sie sind weder ein Goethe noch ein Händel, und es ist auch nicht anzunehmen, daß sie es werden, denn solche Geister werden nicht wieder geboren.' Beethoven biß die Zähne zusammen, warf dem Herrn einen geringschätzenden Blick zu und sprach kein Wort mehr mit ihm, äußerte sich auch später ziem-

[1]) Verfasser der biographischen Notizen über Haydn.

lich heftig über die Unverschämtheit jenes Mannes. Fürst Lobkowitz suchte Beethoven friedlichere Gesinnungen einzuflößen und sprach freundlich, als einmal die Rede auf jenen Herrn kam: „Lieber Beethoven, der Herr hat Sie ja nicht beleidigen wollen. Es ist ja hergebracht, daß die meisten Menschen nicht glauben wollen, daß einer ihrer jüngeren Zeitgenossen so viel in der Kunst leisten werde als die Alten oder Verstorbenen, welche ihren Ruf bereits haben.' — 'Leider wahr, Durchlaucht' versetzte Beethoven, 'aber mit Menschen, welche an mich nicht glauben wollen, mag und kann ich nicht umgehen.'"

Unzweifelhaft gehörte der großsprecherische Unbekannte zu jener Sorte von Kunstliebhabern, die in ihrer Dünkelhaftigkeit, Alles besser zu verstehen als die Fachleute, mit hochfahrender Protektormiene auf junge aufstrebende Talente herabzusehen pflegen. Es war sehr anmaßend von ihm, Beethoven in dieser Weise abzufertigen, da in dessen Äußerung nichts lag, was ihn persönlich irgendwie hätte provoziren können, und er überdies nicht wissen konnte, was aus Beethoven noch werden würde, obwohl Mozart es längst vorausgesagt hatte. Sollte jener „Kunstkenner" es erlebt haben, zu welcher absolut dominirenden Herrschaft sich Beethoven binnen weniger Jahre nach dieser Begegnung im Reiche der Tonkunst emporschwang, so dürfte wohl über ihn, wie man zu seiner Ehre annehmen möchte, nachträglich einige Beschämung in Betreff seines unfreundlichen Verhaltens gegen denselben gekommen sein.

Beethoven war nicht nur unpraktisch, sondern auch wenig gewandt und behende in seinen Körper- und Handbewegungen. Ries erzählt darüber:

„Beethoven war in seinem Benehmen sehr linkisch und unbeholfen; seinen ungeschickten Bewegungen fehlte alle Anmuth. Er nahm selten etwas in die Hand, das nicht fiel oder zerbrach. So warf er mehrmals sein Tintenfaß in das neben dem Schreibpult stehende Clavier. Kein Möbel war bei ihm sicher, am wenigsten ein kostbares; Alles wurde umgeworfen, beschmutzt und zerstört. Wie er es so weit brachte, sich selbst rasiren zu können, bleibt schwer zu begreifen, wenn man auch die häufigen Schnitte auf seinen Wangen dabei nicht in Betracht zog. — Nach dem Takte tanzen konnte er nie lernen."[1])

Als Beethoven sich im Herbst des Jahres 1812 bei seinem Bruder Johann in Linz aufhielt, passirte etwas, was einen Beleg zur vor-

[1]) Letzteres hat man übrigens mehrfach auch bei anderen Musikern bemerkt. Ein bekannter trefflicher, sonst nichts weniger als ungeschickter Komponist der Gegenwart pflegte von sich zu sagen „er tanze wie eine Kommode".

stehenden Mittheilung giebt. Franz Glöggl, ein geborner Linzer, erzählt als Augenzeuge darüber:[1])

„Unter den Cavalieren, welche in Linz waren, war vorzüglich Herr Graf v. Dönhoff, ein großer Verehrer Beethoven's, welcher während seiner Anwesenheit Beethoven zu Ehren einige Soiréen gab. Bei einer war ich zugegen. Es wurde mehreres musicirt und Lieder von Beethoven gesungen, und er selbst wurde gebeten auf dem Pianoforte zu fantasiren, welches er durchaus nicht wollte. Es war schon im Nebenzimmer eine lange Tafel zum Speisen hergerichtet, und es ging endlich zu Tisch. Ich war ein junger Bursch, und mich interessirte Beethoven so, daß ich in seiner Nähe blieb. Man suchte ihn und endlich ging man ohne ihn zur Tafel. Er war aber im Nebenzimmer und fing nun an zu fantasiren; alles verhielt sich still und hörte ihm zu. Ich blieb bei ihm neben dem Piano stehen. Er fantasirte beiläufig eine Stunde, wo nach und nach alles aufstand und sich herum versammelte. Nun fiel ihm erst ein, daß man ihn schon lange zum Speisen gerufen — er eilte vom Sessel in's Nebenzimmer. An der Thür stand ein Tisch mit Porzellangeschirr — er stieß aber an den Tisch so an, daß das Porzellan auf der Erde lag. Graf Dönhoff, ein reicher Cavalier, lachte dazu, und man setzte sich mit Beethoven neuerdings zu Tische. Von Musikmachen war keine Rede mehr, denn nach der Fantasie von Beethoven war die Hälfte der Saiten vom Piano abgehauen. Dieser Fantasie erinnere ich mich noch mit Vergnügen, daß ich so glücklich war ihn in seiner nächsten Nähe gehört zu haben."

Im Laufe des ersten Dezenniums unseres Jahrhunderts war Beethoven nicht nur bereits in den vornehmsten musikalischen Kreisen Wien's, sondern überhaupt in der musikalischen Welt zu außerordentlichem Ansehn gelangt. Czerny bemerkt mit Bezug auf die Wiener Verhältnisse:

„Man hat mehrmal im Auslande gesagt, daß Beethoven in Wien mißachtet und unterdrückt worden sei. Das Wahre ist, daß er schon als Jüngling von unsrer hohen Aristokratie alle mögliche Unterstützung und eine Pflege und Achtung genoß, wie nur je einem jungen Künstler zu Theil geworden. — Auch später, als er durch seine Hypochondrie sich viele entfremdete, wurde seinen oft sehr auffallenden Eigenheiten nie etwas in den Weg gelegt; daher seine Vorliebe für Wien, und man darf bezweifeln, ob er in irgend einem andern Lande so unangefochten geblieben wäre. Daß er als Künstler auch mit Cabalen zu kämpfen hatte, ist richtig, aber das Publikum war unschuldig daran."

Beethoven's Kompositionen wurden, wenn auch nicht allseitig verstanden oder richtig gewürdigt, so doch als ungemein originelle und hoch-

[1]) Thayer III, 216.

bedeutende Geisteserzeugnisse vielfach angestaunt und begehrt. Niemand konnte der Wucht dieses Genius gegenüber indifferent bleiben, gleichviel ob zustimmend oder ablehnend. In wie weite Kreise sein Name als Tonmeister schon gedrungen war, beweist u. A. die Berufung, welche zu Ende des Sommers oder zu Anfang des Herbstes 1808 von Kassel aus an ihn erging. Dort trieb seit dem 10. Dezember 1807 Jerome Bonaparte sein Wesen, — jener Schattenkönig, dessen stehende Parole lautete: „Immer lustik." Es ist nicht anzunehmen, daß es diesem bei seinem ausschweifenden, vergnügungssüchtigen und ernsten Dingen wenig geneigten Charakter darum zu thun war, die schon vorhandenen Symphonien, Ouvertüren und Quartetten Beethoven's unter dessen persönlicher Leitung kennen zu lernen, sondern daß es nur galt, in dem Meister eine berühmte künstlerische Persönlichkeit an seinen Hof zu ziehen. Einige Wahrscheinlichkeit dürfte es haben, daß eine kunstsinnige Persönlichkeit aus der Umgebung Jerome's den Anstoß dazu gab. Vielleicht war es dessen oberster Kammerherr, der Graf Truchseß-Waldburg, durch welchen Beethoven auch den Antrag erhielt, als erster Hofkapellmeister nach Kassel zu kommen. Spätestens geschah dies im Oktober 1808, denn am 1. November desselben Jahres schrieb Beethoven an seinen Gönner, den Grafen Franz v. Oppersdorf: „auch bin ich als Capellmeister zum König von Westphalen berufen, und es könnte wohl seyn, daß ich diesem Ruf folge —." Beethoven war also gar nicht so ganz abgeneigt, Wien mit Kassel zu vertauschen. Ja, es trat ein Zwischenfall ein, der es ihm wünschenswerth erscheinen ließ, vollen Ernst damit zu machen. Wir wissen bereits, daß Beethoven am 22. Dezember 1808 ein Konzert gab, in welchem sich die fatale Unterbrechung beim Vortrag der Chorphantasie op. 80 ereignete. Beethoven war nicht gut auf dieses Konzert zu sprechen, da er glaubte, daß dabei, namentlich von Salieri's Seite, gegen ihn Ränke geschmiedet worden.[1]) Kurz und gut — es hatte ihn so verstimmt, daß er den 7. Januar 1809 an Härtel nach Leipzig meldete:[2])

---

[1]) Vergl. Bd. I, S. 317 und Bd. II, S. 19 d. Bl.
[2]) Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, herausgegeben von La Mara.

„Endlich bin ich denn von Ränken und Cabalen und Niederträchtigkeiten aller Art gezwungen, das noch einzige Deutsche Vaterland zu verlassen. Auf einen Antrag Seiner königlichen Majestät von Westphalen gehe ich als Capellmeister mit einem jährlichen Gehalt von 600 Dukaten in Gold dahin ab. — Ich habe eben heute meine Zusicherung, daß ich komme, auf der Post abgeschickt, und erwarte nur noch mein Dekret, um hernach meine Anstalten zur Reise, welche über Leipzig gehen soll, zu treffen. Deswegen damit die Reise desto brillanter für mich sey, bitte ich sie, wenn's eben nicht gar zu nachtheilig für sie ist, noch nichts bis Ostern von allen meinen Sachen bekannt zu machen ..... Eine sehr große Gefälligkeit werden sie mir erzeigen, und ich bitte sie innigst darum, daß sie alle Sachen, die sie von mir haben, nicht eher als bis Ostern herausgeben, indem ich an Fasten sicher bei ihnen eintreffe; auch lassen sie bis dahin keine von den neuen Sinfonien (4., 5 u. 6te) öffentlich hören — denn komme ich nach Leipzig, so soll's ein wahres Fest seyn, mit der Leipziger mir bekannten Bravheit und gutem Willen der Musiker diese aufzuführen."

Auf der Rückseite des Kouverts dieses Briefes fügte Beethoven noch Folgendes hinzu:

„Einige Winke könnte man immer in der Musikalischen Zeitung von meinem Weggehen von hier geben — und einige Stiche, indem man nie etwas rechtes hier hat für mich thun wollen."

Aus den letzten Worten darf geschlossen werden, daß Beethoven auf eine feste Anstellung in Wien gehofft hatte, und daß er es vermuthlich auch an Bemühungen dazu unter der Hand nicht hatte fehlen lassen. Nun erging ganz unerwartet der Ruf von Kassel an ihn, und nachdem ein paar Monate verflossen waren, ohne daß man ernstliche Anstalten gemacht hatte, ihn in Wien festzuhalten, beschloß er, jenem Ruf Folge zu geben, denn es mußte drückend für ihn sein, zu sehen, wie andere Musiker Wien's, die gegen ihn sowohl in der Komposition als auch im Klavierspiel weit zurückstanden, sich in wohlsituirter amtlicher Stellung befanden. Dann aber mochte er auch den sehr erklärlichen Wunsch nach Erlangung einer festen Position hegen, um zu einer von ihm ersehnten Verbindung mit seiner „unsterblichen Geliebten" zu gelangen, worüber im nächsten Abschnitt Näheres mitzutheilen sein wird.

Kaum war Beethoven's Absicht, Wien zu verlassen, bekannt geworden, so geschah alles Mögliche, um seinen Fortgang zu verhindern. Seinem jungen Freunde Louis Schlösser, der ihn viele Jahre später

gesprächsweise daran erinnerte, „wie man einmal gefürchtet hätte, er möchte seinen Aufenthalt für die Zukunft in England nehmen, sein Vaterland, Freunde und Bewunderer verlassen, und welche Trauer die Nachricht dieser projektirten Übersiedelung in ganz Deutschland hervorgerufen habe," erzählte Beethoven darauf bezüglich:

„In früheren Jahren faßte ich allerdings den Entschluß, Wien zu verlassen; Ursachen, die außer meinem Berufe lagen, bestimmten mich dazu, dann waren mir auch Anerbietungen aus dem Auslande, namentlich aus England [1]) und von Cassel zugegangen, die mir ein weit höheres Einkommen sicherten und bei meinen Verhältnissen schwer in's Gewicht fielen. Mein kaiserlicher Gönner und Schüler, Erzherzog Rudolph, gerieth in die größte Bestürzung, als er meinen Entschluß vernahm: 'Nein, Nein,' rief er, 'das darf nimmermehr geschehen! Nie dürfen Sie die Stätte verlassen, die ein Mozart und ein Haydn vor Ihnen heiligte, wo finden Sie auch in der Welt ein zweites Wien? Ich werde mit meinem Bruder, dem Kaiser Franz, ich werde mit Esterhazy, Lichtenstein, Palfy, Lobkowitz, Caroli, mit allen Fürsten sprechen, daß man Ihnen einen festen angemessenen Gehalt garantirt, der Sie aller Sorge für Ihre Existenz überhebt.'"

Aus dieser Mittheilung erfahren wir, was man früher nicht mit voller Bestimmtheit wußte, daß Erzherzog Rudolph es war, der die Initiative ergriff, um Beethoven bleibend an Wien zu fesseln. Der kaiserliche Prinz hatte allerdings ein besonderes Interesse daran, seinen Lehrmeister nicht fortziehen zu lassen. Nichtsdestoweniger ist es ein schönes Ruhmeszeugniß für ihn, die Entfernung Beethoven's von Wien verhütet zu haben. Wer kann auch wissen, wie es ihm in Kassel ergangen wäre, zumal, nachdem das schemenhafte Königthum Jerome's wenige Jahre später durch die politischen Ereignisse wieder beseitigt wurde. Jedenfalls bot ihm Wien, mit dessen Verhältnissen er bereits fest verwachsen war, andere, bessere Garantien, als die durch fremdländische Usurpation gewaltsam aufgerichtete Filial-Residenz des französischen Machthabers jener Tage.

Beethoven wurde demnächst veranlaßt, sich darüber zu äußern, welche Bedingungen er für sein dauerndes Verbleiben in Wien stelle. Er machte einen darauf bezüglichen Entwurf, den er in Berathung

---

[1]) Die Beziehung auf England beruht auf einem Gedächtnißfehler Beethoven's. Seine Verhandlungen mit England gehören in eine spätere Zeit.

mit befreundeten Persönlichkeiten in einer Nachschrift zum Theil noch näher präzisirte.[1]) Danach legte er speziellen Werth darauf, „das ganze (Schriftstück) immer auf die „wahre" ihm „angemessene Ausübung" seiner „Kunst sich beziehen zu lassen." Bezeichnend für die Wünsche, auf deren Verwirklichung er damals Werth legte, ist das ausdrückliche Verlangen nach dem Titel eines kaiserl. Kapellmeisters. Durch diesen hoffte er weiterhin in wirkliche Dienste des Wiener Hofes treten zu können — oder in „Adjunction", wenn es der Mühe werth sei. Die Idee einer Anstellung beschäftigte ihn schon früher, denn d. 22. September 1803 schrieb er an Hofmeister:

„Alles um mich ist angestellt und weiß sicher, wovon es lebt, aber du lieber Gott, wo stellt man so ein parvum talentum cum ego an den Kaiserlichen Hof?"

Was Beethoven als Entschädigung für den von ihm abzulehnenden Kasseler Antrag beanspruchte, ist Folgendes:

1) Beethoven müßte von einem großen Herrn die Versicherung eines lebenslänglichen Gehaltes erhalten, und wenn auch mehrere hohe Personen zur Summe dieses Geldes beitrügen. Dieser Gehalt könnte bei der jetzigen Theuerung nicht unter 4000 Fl. jährlich betragen. Beethoven wünschte, daß sich die Geber dieses Gehaltes sodann als die Miturheber seiner neueren größern Werke betrachteten, weil sie ihn in den Stand setzen, sich denselben zu widmen, und daß er daher nicht zu anderen Verrichtungen verwendet werde.

2) Beethoven müßte immer die Freiheit behalten, Kunstreisen zu machen, weil er sich nur auf solchen sehr bekannt machen und einiges Vermögen erwerben kann.

3) Sein größtes Verlangen und sein heißester Wunsch wäre es, einst in wirkliche kaiserliche Dienste zu kommen und durch den in dieser Stellung zu erwartenden Gehalt einst in den Stand zu kommen, auf den obigen ganz oder zum Theil Verzicht leisten zu können, einstweilen würde schon der Titel eines kaiserlichen Kapellmeisters ihn sehr glücklich machen, könnte ihm dieser erwirkt werden, so wäre ihm der hiesige Aufenthalt noch viel werther. Sollte dieser Wunsch einst erfüllt werden, und sollte er von Seiner Majestät einen Gehalt erhalten; so wird Beethoven von den 4000 Fl. jährlich so viel zurücklassen, als der kaiserliche Gehalt betragen wird, und sollte dieser auch 4000 Fl. betragen, so würde er ganz auf die obigen 4000 Fl. Verzicht thun.

4) Da Beethoven seine neuen größeren Werke auch von Zeit zu Zeit einem größeren Publikum vorzutragen wünscht, so möchte er

---

[1]) Diese Schriftstücke sind vollständig von Thayer, III. 66 ff., mitgetheilt.

von der Hoftheater-Direkzion für sich und ihre Nachfolger die Versicherung haben, jährlich den Palmsonntag im Theater an der Wien zur Aufführung einer Akademie zu seinem Vortheil zu erhalten.

Dafür würde Beethoven sich verbinden, jährlich eine Armen-Akademie zu leiten und zu dirigiren, oder, wenn er dieses nicht thun könnte, zu einer solchen Akademie ein neues Werk von ihm zu liefern.

Der hauptsächlichste jener von Beethoven ausgesprochenen Wünsche, nämlich die im Minimalbetrage von 4000 Fl. beanspruchte Rente, wurde ohne Weiteres bewilligt, wie folgendes Dokument zeigt. Es lautet wörtlich:

„Die täglichen Beweise, welche Herr Ludwig van Beethoven von seinem außerordentlichen Talente und Genie als Tonkünstler und Compositeur gibt, erregen den Wunsch, daß er die größten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachte Erfahrung berechtigt ist.

Da es aber erwiesen ist, daß nur ein so viel möglich sorgenfreier Mensch sich einem Fache allein widmen könne, und diese von allen übrigen Beschäftigungen ausschließende Verwendung allein im Stande sei, große, erhabene und die Kunst veredelnde Werke zu erzeugen; so haben Unterzeichnete den Entschluß gefaßt, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu setzen, daß die nothwendigsten Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen, und sein kraftvolles Genie hemmen sollen.

Demnach verbinden sie sich, ihm die bestimmte Summe von 4000, sage viertausend Gulden jährlich auszuzahlen, und zwar:

Se. kaiserl. Hoheit der Erzherzog Rudolph . .	Fl.	1500
Der Hochgeborne Fürst Lobkowitz	„	700
Der Hochgeborne Fürst Ferdinand Kinsky . .	„	1800
Zusammen	Fl.	4000

welche Herr Ludwig van Beethoven in halbjährigen Raten bei jedem dieser hohen Theilnehmer nach Maßgabe des Beitrages gegen Quittung[1]) erheben kann.

Auch sind Unterfertigte diesen Jahrgehalt zu erfolgen erböthig, bis Herr Ludwig van Beethoven zu einer Anstellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obbenannte Summe gibt.

Sollte diese Anstellung unterbleiben, und Herr Ludwig van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall, oder Alter verhindert sein,

---

[1]) Jeder dieser Quittungen mußte die Bescheinigung des Pfarrers, in dessen Sprengel B. wohnte, beigefügt sein, daß er noch am Leben sei, worüber er gelegentlich seine Späße machte. War er im Sommer außerhalb Wien's, so beauftragte er den einen oder anderen seiner Bekannten mit der Besorgung dieser Angelegenheit. Auch Schindler kam dabei an die Reihe, dem er einmal durch folgende Zuschrift bemerklich machte, daß es an der Zeit sei, die Rate zu erheben: „Lebenszeugniß. Der Fisch lebt! Vidi Pfarrer Romualdus."

seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Theilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge.

Dafür aber verbürgt sich Herr Ludwig van Beethoven, seinen Aufenthalt in Wien, wo die hohen Fertiger dieser Urkunde sich befinden, oder einer anderen, in den Erbländern Sr. österreichisch-kaiserlichen Majestät liegenden Stadt zu bestimmen, und diesen Aufenthalt nur auf Fristen zu verlassen, welche Geschäfte oder der Kunst Vorschub leistende Ursachen veranlassen könnten, wovon aber die hohen Contribuenten verständigt, und worin sie einverstanden sein müssen.

So gegeben, Wien am 1. März 1809.

(Folgen die Unterschriften der drei Fürstlichen Personen.)

Beethoven erhielt vorstehenden Vertrag am 26. Februar 1809 „aus den Händen“ des Erzherzogs Rudolph. Er durfte mit diesem Abkommen sehr zufrieden sein, und er war es auch, obschon ihm in Betreff des, vornehmlich wohl bezüglich seines damals in der Schwebe befindlichen Heirathsprojektes gewünschten Kapellmeistertitels keine Zusage gemacht wurde. Überhob ihn doch die bewilligte Leibrente von 4000 Gulden, für die er zu keiner positiven Gegenleistung verpflichtet war, mancher materiellen Sorgen. Freilich traten bald Verhältnisse ein, die ihm den Genuß dieser hochherzigen Stiftung einigermaßen verkümmerten. Vorab war es das zeitweilige Ausbleiben des Jahresbeitrages von 1800 Gulden, zu welchem sich Fürst Kinsky verpflichtet hatte. Der edle Spender dieser Summe, weit entfernt davon, sein Versprechen nicht einlösen zu wollen, wurde an der Erfüllung seiner Verbindlichkeit lediglich durch persönliche und materielle Opfer behindert, welche ihm die kriegerischen Ereignisse auferlegten, von denen Oesterreich im Jahr 1809 betroffen worden. Doch zeigte sich der Fürst bereit, das Versäumte nachzuholen, und so erhielt Beethoven Ende August 1811 von ihm in Teplitz die fällig gewesene Quote.

Tiefer eingreifend für Beethoven's ökonomische Verhältnisse war die von der österreichischen Regierung am 22. Februar 1811 erlassene, und am 11. März desselben Jahres in Kraft gesetzte finanzielle Maßregel, wonach die Valuta mehr als die Hälfte an ihrer Geltung verloren. Die Beethoven zugesicherte Rente von 4000 Gulden wurde dadurch dem vollen Werth nach mit einem Schlage auf 1612⁹/₁₀ Gulden

reduzirt.[1]) Erzherzog Rudolph zeigte sich jedoch alsbald bereit, Beethoven für diesen Verlust schadlos zu halten, soweit es den von ihm zu leistenden Antheil betraf, und ließ ihm darüber eine „schriftliche Versicherung ausstellen", welche ihm am 18. Februar 1812 behändigt wurde. Ebenso erklärte sich Fürst Lobkowitz dafür, „seinen Antheil von Fl. 700", wie in einem Brief Beethovens vom 30. Dezbr. 1812 an die Fürstin Kinsky zu lesen ist, voll zahlen zu wollen. Mit dem Fürsten Kinsky war die Regelung dieser Angelegenheit insofern erschwert, als derselbe sich „dazumahl in Prag" aufhielt. Auf Beethoven's Veranlassung trug ihm aber Varnhagen v. Ense (Offizier des damals in Prag garnisonirenden Regimentes Vogelsang), mit dem der Meister, wie wir bereits wissen, im Sommer 1811 zu Teplitz freundschaftliche Beziehungen angeknüpft hatte, im Mai des folgenden Jahres (1812) die Bitte vor, dieselbe Verbindlichkeit einzugehen, wie es vom Erzherzog und vom Fürsten Lobkowitz zugesagt worden. Fürst Kinsky erklärte sich sofort dazu bereit, und zwar nicht nur dem Fürsprecher, sondern auch Beethoven gegenüber, als dieser einige Zeit darauf gelegentlich seiner zweiten Teplitzer Badereise denselben aufsuchte, von dem er zugleich abschlagsweise 60 Dukaten empfing.

Somit schien denn also für Beethoven wieder Alles in bester Ordnung zu sein. Allein durch eine Verkettung von unglücklichen Umständen wurden die Versprechungen der Fürsten Lobkowitz und Kinsky bald wieder ernstlich in Frage gestellt. Der erstere war vor der Hand nicht im Stande, sein gegebenes Wort einzulösen, weil die Zerrüttung seiner Vermögensumstände ihn der freien Disposition über seine Einkünfte beraubt hatte, so daß an Beethoven vom September 1811 ab keine Zahlung mehr erfolgt war, denn das Kuratorium der Lobkowitz'schen Masse sah sich nicht in der Lage, aus eigener Machtvollkommenheit etwas Entscheidendes zu thun.

Anders, und womöglich noch unvortheilhafter lag die Sache mit dem Fürsten Kinsky. Derselbe hatte in den ersten Tagen des November 1812, mithin wenige Monate nach seiner Begegnung mit Beethoven

---

[1]) Nach Thayer's Berechnung.

in Prag, das Unglück, durch einen Sturz mit dem Pferde das Leben zu verlieren. Da er aber vergessen hatte, seinem Rentamt rechtzeitig den Befehl zukommen zu lassen, bei der Gehaltsauszahlung an Beethoven die Differenz auszugleichen, welche durch das Finanzpatent vom 20. Febr. 1811 herbeigeführt worden war, so weigerte sich die Vormundschaftsbehörde der Kinsky'schen Erben, jene von Beethoven beanspruchte volle Gehaltsquote zu bewilligen. Wie empfindlich er durch diese zwiefachen Zahlungsstockungen berührt wurde, zeigt folgende briefliche Äußerung vom Januar 1813 gegen den Erzherzog Rudolph: „weder Wort, weder Ehre, weder Schrift scheint jemanden binden zu müssen." Die Verdrießlichkeit war bei ihm so hoch gestiegen, daß er allerlei Pläne für die nächste Zukunft machte, weil er vermeinte, nicht länger in Wien bleiben zu können. Schon am 19. Februar 1812 schrieb er an Zmeskall:

„lange wird's nicht mehr währen, daß ich die schimpfliche Art hier zu leben weiter fortsetze. Die Kunst die verfolgte findet überall eine Freistatt, erfand doch Dädalus eingeschlossen im Labirinthe die Flügel, die ihn oben hinaus in die Luft emporhoben, und auch ich werde sie finden, die Flügel —."

In demselben Jahre sagt er seinem Freunde Brunswick:

„O unseliges Dekret, verführerisch wie eine Sirene, wofür ich mir hätte die Ohren mit Wachs verstopfen lassen sollen, und mich festbinden, um nicht zu unterschreiben wie Ulysses — Wälzen sich die Wogen des Krieges näher hierher, so komme ich nach Ungarn; vielleicht auch so, habe ich doch für nichts als mein elendes Individuum zu sorgen, so werde ich mich wohl durchschlagen — fort, edlere, höhere Pläne! Unendlich unser Streben, endlich macht die Gemeinheit Alles!"

und an Varenna wendet er sich den 5. April 1813 mit diesen Worten:

„schreiben Sie mir, ob ich vielleicht, wenn ich selbst nach Gratz kommen würde, eine Akademie geben könnte, denn leider wird Wien nicht mehr mein Aufenthalt bleiben können."

Deutlicher noch spricht er sich in einem zweiten an denselben Freund gerichteten Brief vom 27. Mai 1813 aus, indem er sagt:

„nicht wissen kann ich, ob ich nicht bald als Landesflüchtiger von hier fort muß, danken Sie es den vortrefflichen Fürsten, die mich in dieses Unvermögen versetzt, nicht wie gewöhnlich für alles Gute und Nützliche wirken zu können."

Das waren Stoßseufzer, wie Beethoven sie verlauten ließ, wenn

er sich in ungemüthlichem Zustande befand. Er mußte sich Alles vom Herzen reden.

Inzwischen ließ er nichts unversucht, um den ihm drohenden Verlusten zu entgehen. Er wandte sich brieflich an die verwittwete Fürstin Kinsky, und richtete die dringliche Bitte an sie, die Versprechungen ihres Gatten anzuerkennen. Die edle Frau zeigte sich auch geneigt dazu, konnte aber natürlich ohne Zustimmung der Vormundschaftsbehörde — es waren unmündige Kinder da — nichts thun. Beethoven scheint dies auch eingesehen zu haben, denn unterm 4. Juli 1813 schreibt er wieder an Varenna, und sagt ihm: „Dieses muß nun in Prag bei der Landrechte ausgefochten werden." Dagegen bemächtigte sich seiner gegen den Fürsten Lobkowitz eine gewisse Erbitterung.

„Verzeihen Sie meine so späte Antwort, schreibt er in demselben Briefe an Varenna, die Ursache ist noch immer dieselbe, meine hiesigen Verdrießlichkeiten, Verfechtungen meiner Rechte, und alles das geht sehr langsam, hab' ich es doch mit einem fürstlichen Lumpenkerl Fürst Lobkowitz zu thun;" —

Das letzte Zitat zeigt uns wiederum, wie schroff sich Beethoven ausdrücken konnte, wenn er sich beeinträchtigt oder vernachlässigt glaubte. Indessen darf man derartige Augenblickseruptionen des Zornes weder auf die Goldwage legen, noch zum Nachtheil derjenigen auffassen, gegen die sie gerichtet wurden, besonders aber nicht in einem Falle, wie dieser es war. Hätte Beethoven wirklich eine so schlimme Meinung vom Fürsten Lobkowitz gehabt, wie es hier scheint, so würde er ihm gewiß nicht nachträglich im Jahr 1816 noch sein op. 98 — es ist der Liederkreis an die ferne Geliebte — zu seinem Geburtstag gewidmet haben, zu welchem er außerdem auch eine kleine Kantate auf die Worte komponirte:

„Es lebe unser theurer Fürst
Er lebe, Er lebe
Edel handeln, ja edel handeln sei sein schönster Beruf,
Dann wird ihm nicht entgehen der schönste Lohn."

— eine Aufmerksamkeit, deren der Fürst sich nicht mehr erfreuen konnte, da er kurz vorher starb.

Beethoven spricht in der Zuschrift vom 4. Juli 1813 an Varenna

von seinen Rechten auf die ihm damals nicht zu Theil gewordene Leibrente Seitens des Fürsten Lobkowitz, und er durfte das thun. Denn die ihm verbriefte Zuwendung der drei fürstlichen Personen war kein Gnadengeschenk, sondern eine unter gewissen, nicht in Frage gekommenen Vorbehalten freiwillig übernommene, rechtskräftig bindende Entschädigung für das von Beethoven preisgegebene Kasseler Engagement. Auch kann es nicht zweifelhaft sein, daß man, wenn auch vielleicht nicht juristisch, so doch moralisch verpflichtet war, Beethoven für den Verlust zu entschädigen, welcher ihm aus dem Finanzpatent erwuchs. Fürst Lobkowitz nun vermochte, wie schon bemerkt, im Augenblick aus eigener Initiative für Beethoven nichts zu thun, da sein Vermögen unter ein Kuratorium gestellt war. Doch aber stand es bei ihm, auf die Verwaltungsbehörde zu Gunsten des Meisters einzuwirken, und dies scheint er zu einem gewissen Zeitpunkt nicht, oder doch nicht in dem erwünschten Maße gethan zu haben, sei es nun, daß er es aus Mißvergnügen über den ungünstigen Stand seiner Verhältnisse, oder aus Verdruß über Beethoven's animose Äußerungen unterließ, die ihm wahrscheinlich zugetragen wurden. Denn Beethoven fühlte sich veranlaßt, den Erzherzog Rudolph zu bitten, beim Fürsten Lobkowitz seinen Einfluß geltend zu machen.

„Es wird alles gut gehen, der Erzherzog wird diesen Fürst Fitzly Putzly [1]) gehörig bey den Ohren nehmen,"

schreibt er am 23. April 1813 an Zmeskall, und ferner:

„übrigens müssen Sie sich von der Verwendung des Erzherzogs nichts merken lassen, denn erst Sonntags kommt der Fürst Fitzly Putzly zum Erzherzog. Merkte dieser böse Schuldner etwas voraus, so würde er suchen auszuweichen —" Ein paar Wochen später (am 10. Mai) sagt er dem Freunde: „Ich bitte Sie, lieber Z., von dem was ich Ihnen wegen Fürst L. gesagt gar nichts laut werden zu lassen, da die Sache [nämlich die Unterredung des Erzherzogs mit Lobkowitz] nun wirklich für sich geht, und es auch ohne diesen Schritt hierin nie zur völligen Gewißheit kommen würde."

Es ist nicht daran zu zweifeln, daß die Intervention des Erzherzogs von Wirkung war. Dennoch währte es noch längere Zeit, ehe diese Angelegenheit zum Abschluß kam. Indessen dachte Beethoven

[1]) Der Spitzname, welchen B. gebrauchte, wenn er auf den Fürsten Lobkowitz nicht gut zu sprechen war.

allgemach etwas ruhiger darüber. An den Erzherzog schrieb er mit humoristisch resignirter Gelassenheit:

„Was Fürst Lobkowitz anbelangt, so pausirt er noch immer gegen mich, und ich fürchte, er wird nie richtig mehr eintreffen — und in Prag (du lieber Himmel was die Geschichte von Fürst Kinsky anbelangt) kennen sie noch kaum den Figuralgesang; denn sie singen in ganz langen langsamen Choralnoten, worunter es welche von sechzehn Takten |————| giebt. — Da sich alle diese Dissonanzen scheinen sehr langsam auflösen zu wollen, so ist's am besten solche hervorzubringen, die man selbst auflösen kann — und das Übrige dem unvermeidlichen Schicksal anheim zu stellen."

Fürst Lobkowitz erwies sich aber schließlich als ein Mann von chevaleresker Gesinnung. War er damals auch über Beethoven verstimmt, so ließ er dessen künstlerischer Bedeutung doch volle Gerechtigkeit zu Theil werden. Aus Prag schrieb er den 29. Dezember 1814 an den Erzherzog Rudolph:

„Obgleich ich mit dem Betragen des Beethoven gegen mich nichts weniger als Ursache habe, zufrieden zu sein, so freut es mich doch als leidenschaftlicher Musikfreund, daß man seine gewiß großen Werke nun wirklich zu würdigen anfängt. Ich habe hier den Fidelio gehört, und war, das Buch abgerechnet, von der Musik, mit Ausnahme der beiden Finale, die mir nicht gefallen, außerordentlich zufrieden. Ich finde sie von großem Effekt und des Mannes würdig, der sie geschrieben hat."

Im Frühjahr war die Lobkowitz'sche Angelegenheit so weit geregelt, daß Beethoven die vom Fürsten gezeichnete Summe (700 Gulden) „voll in Einlösungsscheinen" zuerkannt wurde. Außerdem erhielt er die seit dem 1. September 1811 rückständig gebliebenen Jahresbeträge mit 2508 Gulden vergütet. Kurz vorher wurde auch von dem Prager „Landrecht" eine Entscheidung in der Kinsky'schen Sache zu Gunsten Beethoven's getroffen, nachdem sich Erzherzog Rudolph gleichfalls für dieselbe mit Erfolg verwendet, und der dortige, Beethoven befreundete Rechtsanwalt Kanka[1]) als Kinsky'scher Verlassenschaftskurator einen Vergleich zwischen den verhandelnden Parteien zu Stande gebracht hatte, wonach der Meister anstatt der ursprünglich ihm vom verstorbenen Fürsten zugesicherten 1800 Gulden die jährliche Summe von 1200 Gulden Wiener Währung nebst den Nachtragszahlungen für die in-

[1]) S. denselben Bd. I, S. 92.

zwischen verflossene Zeit im Betrage von 2479 Gulden erhielt. Insgesammt betrug die Rente nunmehr 3400 fl. in Einlösungsscheinen, eine Summe, die so viel ausmacht wie 2856 Mark.[1]) Beethoven hatte also im Hinblick auf die ursprünglich von den drei fürstlichen Personen stipulirten 4000 Gulden einen Fehlbetrag von 600 Gulden zu verzeichnen. Er durfte zufrieden sein, unter den obwaltenden Umständen nicht eine noch größere Einbuße erlitten zu haben.

Es war hohe Zeit, daß dieses fatale Intermezzo endlich zum Abschluß kam, denn Beethoven gerieth infolge der Zahlungsstockungen aus der Kinsky'schen und Lobkowitz'schen Masse während der Jahre 1812—13 in pekuniäre Verlegenheiten. Einerseits mochte er im Bewußtsein reichlicherer Einnahmen noch weniger haushälterisch mit dem Gelde umgegangen sein als früher, und andererseits hatte er seinen „unglücklichen kranken Bruder (Karl) sammt seiner Familie" längere Zeit hindurch unterstützen müssen. Als nun die Antheile der beiden Fürsten ausblieben, traten Bedrängnisse ein, welche ihn trotz einzelner namhafter Honorare für Kompositionen nöthigten, bei Brentano und Mälzel Anleihen zu machen. Bei ersterem wuchs seine Schuld nach und nach auf 2300 Gulden an, von letzterem ließ er sich 50 Dukaten vorstrecken. Mälzel erhielt sein Darlehn im Jahr 1814 zurück.

Um diese Zeit muß Varenna in einem seiner Briefe an Beethoven Anspielungen auf die Möglichkeit eines bedeutenden, dem Meister von einer ungenannten Persönlichkeit zugedachten Geschenkes für die Bewilligung seiner Kompositionen zu den Wohlthätigkeitskonzerten der Grazer Ursulinerinnen gemacht haben, denn Beethoven schreibt seinem Freunde Anfangs 1813:

„Was Sie von einer Belohnung eines Dritten für mich sagen, so glaube ich diesen wohl errathen zu können; wäre ich in meiner sonstigen Lage, nun ich würde geradezu sagen: 'Beethoven nimmt nie etwas wo es für das Beste der Menschheit gilt,' doch jetzt, ebenfalls durch meine große Wohlthätigkeit[2]) in einen Zustand versetzt, der mich zwar durch seine Ursache nicht beschämen kann, wie auch

[1]) Nach Thayer's Berechnung.

[2]) Beethoven meinte damit jedenfalls die Unterstützungen, welche er seinem Bruder Karl hatte zukommen lassen.

die anderen Umstände, welche daran Schuld sind, von Menschen ohne Ehre, ohne Wort herkommen, so sage ich ihnen gerade: ich würde von einem reichen Dritten so etwas nicht ausschlagen; von Forderungen ist aber hier die Rede nicht; sollte auch das alles mit einem Dritten nichts sein, so seyn Sie überzeugt, daß ich auch jetzt ohne die mindeste Belohnung eben so willfährig bin, meinen Freundinnen, den ehrwürdigen Frauen etwas gutes erzeigen zu können, als voriges Jahr, und als ich es allezeit sein werde für die leidende Menschheit überhaupt, so lange ich lebe."

Dieser im vorstehenden Briefauszug erwähnte „reiche Dritte" war der Exkönig von Holland Louis Bonaparte, welcher sich nach seiner Depossedirung zunächst in Graz aufhielt. Am 5. April 1813 sagt Beethoven seinem Freunde Varenna:

„ich glaubte, vielleicht die dritte Person, deren Sie erwähnten, sei der ehemalige König von Holland und — nun ja von diesem, der vielleicht von den Holländern auf weniger rechtmäßige Art genommen, hätte ich kein Bedenken getragen, in meiner jetzigen Lage etwas zu nehmen; nun aber verbitte ich mir freundschaftlich, nichts mehr davon zu erwähnen."

So war denn auch diese Angelegenheit erledigt. Beethoven begnügte sich mit dem Bewußtsein, durch unentgeltliche Hingabe seiner Kompositionen nach Graz zu Wohlthätigkeitskonzerten Gutes gethan zu haben, bis für ihn wieder bessere Tage erschienen. Diese begannen mit dem Jahr 1814. Gleich zu Anfang desselben (2. Januar) veranstaltete er im großen Redoutensaale ein eigenes sehr zahlreich besuchtes Konzert, dessen Programm die schon im vorhergehenden Jahr aufgeführte Schlachtmusik zu „Wellington's Sieg", sowie Marsch und Chor nebst der Baßarie aus den „Ruinen von Athen" enthielt. Der pekuniäre Erfolg dieser „Akademie" war ein bedeutender. Noch größer aber scheint derjenige eines zweiten, von Beethoven am 27. Februar desselben Jahres zu seinem Vortheil veranstalteten Konzertes in demselben Lokal gewesen zu sein. Schindler schätzte das anwesende Publikum auf 5000 Zuhörer, und wenn diese Zahl auch wohl etwas zu hoch gegriffen war, so ist es doch sicher, daß sich ein Auditorium von einigen tausend Personen dazu eingefunden hatte. Außer einer abermaligen Wiederholung von „Wellington's Sieg" wurde die 7. und 8. Symphonie sowie das Terzett „Tremate Empi, tremate" darin zu Gehör gebracht. An seinen Freund Brunswick konnte er um diese Zeit schreiben: „So rette ich mich nach und

nach aus meinem Elend, denn von meinen Gehalten habe ich noch keinen Kreutzer erhalten" — er meinte damit die ausgebliebenen Rentenantheile der Fürsten Kinsky und Lobkowitz.

Auch eine ihm bewilligte Benefizvorstellung im Theater mit seinem „Fidelio" am 18. Juli 1814 brachte ihm eine gute Einnahme. Außerdem erhielt er vom Erzherzog Rudolph im Herbst ein „Geschenk" und entweder zu Ende dieses oder zu Anfang des nächsten Jahres ansehnliche Honorare vom russischen Kaiserpaar, nämlich 50 Dukaten für die der Kaiserin gewidmete Polonaise op. 89, und 100 Dukaten als nachträgliche Anerkennung für die dem Kaiser Alexander 1803 zugeeigneten Violinsonaten op. 30. Es geschah, als das russische Kaiserpaar nebst anderen Potentaten aus Anlaß des Fürstenkongresses in Wien anwesend war. Beethoven benutzte diese Gelegenheit zu einem Konzert, welches am 29. November (1814) im K. K. Redoutensaal stattfand. In demselben gelangten zur Aufführung: „Wellington's Sieg," die 7. Symphonie und die Kantate „Der glorreiche Augenblick". Gegenwärtig waren im Konzert „die beiden Kaiserinnen, der König von Preußen und andere höchste Herrschaften." Beethoven durfte sich eines guten pekuniären Erfolges erfreuen, denn „der große Saal war durchaus angefüllt". Eine Wiederholung dieses Konzertes am 2. Dezember ergab kein günstiges Resultat, da „beinahe die Hälfte der Plätze" leer war.[1]) Abgesehen hiervon hatte Beethoven mithin damals keine Ursache, über den Zustand seiner Kasse zu klagen, und dies um so weniger, als er vom Frühjahr 1815 ab auch wieder den bis dahin ihm theilweise vorenthaltenen Rentenantheil bezog, außerdem aber an Nachzahlungen aus der Kinsky'schen und Lobkowitz'schen Masse den Betrag von 4987 Gulden empfing. Dadurch wurde es ihm nach Schindler's Angabe möglich, bald darauf sieben Bankscheine à 1000 Gulden zu

[1]) Über die beiden Konzerte vom 29. Nov. und 2. Dez. 1814 findet sich in den „Wiener Friedensblättern" vom 24. Dez. desselben Jahres folgende Mittheilung: „Die Kosten seiner letzten beyden Akademien betrugen nach genauer und zuverlässiger Rechnung 5108 fl. W. W. Man kann, nach Abzug der zahlreichen Freibillets, leicht berechnen, was unter solchen Umständen für den Unternehmer übrig bleiben möge. Es hätte sich auf ein Minimum reduzirt, wenn das großmüthige Geschenk der russischen Kaiserin, von 200 Dukaten, nicht eingetreten wäre." (S. Nottebohm's Zweite Beethoveniana, S. 311.)

kaufen, welche er bis zu seinem Tode sorgfältigst aufbewahrte, um sie seinem Neffen zu vermachen.

Außer ansehnlichen Einnahmen trug der Wiener Fürstenkongreß Beethoven auch Ehren ein, denn da er bei den vom Erzherzog Rudolph und vom Grafen Rasoumowsky aus Anlaß der anwesenden allerhöchsten Herrschaften veranstalteten Festlichkeiten zugegen war, so konnte es nicht fehlen, daß er aller Augen auf sich lenkte.

„Von dem Fürsten Rasoumowsky[1]), so berichtet Schindler, ward er den anwesenden Monarchen vorgestellt, die ihm in den schmeichelhaftesten Ausdrücken ihre Achtung zu erkennen gegeben. Die Kaiserin von Rußland wünschte ihn besonders zu becomplimentiren. Die Vorstellung fand in den Gemächern des Erzherzogs Rudolph statt, in denen er auch noch von anderen hohen Personen begrüßt worden. Es scheint, als habe der Erzherzog den Triumph seines erhabenen Lehrers stets mitfeiern wollen, indem er die fremden Herrschaften zu Zusammenkünften mit Beethoven eingeladen hat. Nicht ohne Rührung gedachte der große Meister jener Tage in der kaiserlichen Burg und im Palaste des russischen Fürsten, und sagte einstmals mit einem gewissen Stolze, er habe sich von den hohen Häuptern die Cour machen lassen, und sich dabei stets vornehm benommen."

Trotz der finanziell befriedigenden Lage, in welcher sich Beethoven nunmehr aufs Neue befand, und trotz des Bewußtseins, sich als Künstler hochgeehrt und bewundert zu wissen, kam doch bald wieder eine Zeit tiefer Verstimmung über ihn, die ihren Grund in körperlicher Indisposition, sowie in mancherlei Verdrießlichkeiten hatte. Schrieb er doch auch am 11. Juni 1816 dem Erzherzog:

„Ich werde bald das Vergnügen haben, J. K. H. in Baden meine Aufwartung machen zu können. Mein Brustzustand hat es bis hieher trotz allen Anstrengungen meines Arztes, welcher mich nicht von hier lassen wollte, noch nicht zugelassen, jedoch geht es mir besser."

Kurz vorher empfing Beethoven den Besuch des, von seinem alten Freunde Amenda ihm empfohlenen, und schon Bd. I, S. 246 d. Bl. erwähnten Kurländers, Namens Bursy. Gegen diesen schüttete er sein Herz aus, und ließ dabei manches herbe Wort über seine Vereinsamung, so wie über die Wiener Verhältnisse fallen.

„Ich habe, so sagte er ihm, das Unglück, daß alle meine Freunde von mir fern sind und ich nun allein stehe in dem häßlichen Wien."

---

[1]) Graf Rasoumowsky wurde erst im Sommer 1815 gefürstet.

Dann äußerte er, die Kunst stehe „nicht mehr so hoch über das Gemeine", sei „nicht mehr so geachtet, und besonders nicht so geschätzt in Bezug auf die Belohnung." Auf die Frage Bursy's warum er denn in Wien bleibe, habe er geantwortet:

„Mich fesseln Verhältnisse hier, aber es geht hier lumpig und schmutzig zu. Es kann nicht ärger sein. Von oben herab bis unten ist alles Lump. Niemand kann man trauen. Was man nicht schwarz auf weiß hat, das thut und hält kein Mensch, und nicht einmal das Verabredete. Zudem hat man ja im Oesterreichischen nichts, da alles nichts, d. h. Papier ist."

Weiter sagte er:

„Die Musik ist hier sehr im Verfall. Der Kaiser thut nichts für die Kunst und das übrige Publikum nimmt mit Allem vorlieb."

Beethoven war also damals auch auf die Wiener, die er mit dem Spitznamen „Faijaken" (Phäaken) bedachte, schlecht zu sprechen, ohne eigentlich zu wissen, warum. Was aber den Kaiser Franz betraf, über den er sich schon gegen Simrock im Jahr zuvor sehr ungnädig geäußert hatte, so meinte er damit hauptsächlich „die Reduktion des Papiergeldes", aus der ihm Verluste entstanden.

Es ist behauptet worden, Beethoven sei durch die Ideen der französischen Revolution, welche in seinen Jünglingsjahren zum Ausbruch kam, sowie durch die Konstituirung der französischen Republik hinsichtlich seiner politischen Denkweise beeinflußt worden. Doch hat man diese Einwirkung jedenfalls überschätzt. Der Unabhängigkeitssinn, welchen er, gepaart mit stark ausgeprägtem Selbstbewußtsein und unbeugsamem Eigenwillen in sich trug, war ihm angeboren, der Drang, thun und lassen zu können, was ihm beliebte, ein ihm unveräußerliches Lebensbedürfniß, und die erwähnten Eigenschaften, welche schon frühzeitig bei ihm hervortraten, haben ihn sicherlich bei weitem mehr bestimmt als alle äußeren Einflüsse. Von der republikanischen Gleichmacherei war er jedenfalls weit entfernt. Erscheint es doch auch bezeichnend für Beethoven's Denkungsart, daß er, wenngleich erst in späten Jahren, gelegentlich eines Gespräches über Händel, den er in gewisser Beziehung über alle Tonmeister stellte, die Äußerung that:

„In einer Monarchie weiß man, wer der Erste ist."

Republikanisch Gesinnte pflegen bekanntlich das Wort „Monarchie" nicht

in den Mund zu nehmen, es sei denn, daß sie dagegen sprechen wollen. Daß Beethoven gegen Napoleon erbittert war, als derselbe sich zum Kaiser aufwarf, geschah offenbar nicht sowohl aus sympathetischer Begeisterung für die Republik, sondern aus Antipathie gegen den korsischen Usurpator. Es war die Kundgebung des Gefühlspolitikers, der für keine Staatsform besonders schwärmte, den aber jede Gewaltthat empörte.

Beethoven trug eine durchaus freimüthige Gesinnung in sich; wäre er aber wirklich Republikaner gewesen, wie man angenommen hat, so würde er es bei seiner grundehrlichen Natur keinesfalls vermocht haben, zu der hohen Aristokratie Österreichs, und namentlich zum Erzherzog Rudolph in so nahe und dauernde Beziehung zu treten, und eben so wenig hätte er sich dazu verstanden, zwei Könige von Preußen und den Kaiser von Rußland mit Dedikationen zu bedenken. Lediglich als Gefühlspolitiker zeigte er sich auch in seinen Äußerungen über den Kaiser Franz, insofern es seine Existenzfrage betraf. Er bedachte dabei nicht, daß die österreichischen Finanzkalamitäten eine Folge der Eroberungs- und Raubzüge Napoleon's waren, und daß dem Staatsoberhaupt keine Verantwortlichkeit dafür aufzubürden sei. Wäre er darüber im Klaren gewesen, so würde er schwerlich jene Äußerungen über den Kaiser Franz gethan haben. Da sie aber einmal gefallen waren, und ohne Zweifel durch seine Gegner an die richtige Adresse gebracht wurden, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn ihm von Seiten des Wiener Hofes weder die gehoffte Anstellung, noch der lebhaft gewünschte Kapellmeistertitel zu Theil wurde.

In seiner Unterhaltung mit Bursy bemerkte Beethoven, daß ihn „Verhältnisse“ an Wien fesselten. Er berührte damit sein Vormundschaftsamt über den Sohn seines im November 1815 gestorbenen Bruders Karl. Dieses Amt wurde nach Übernahme desselben für ihn eine Quelle der größten Ärgernisse, da er sehr bald mit der Mutter des Knaben in ernste Differenzen gerieth. Schon am 28. Februar 1816 schreibt er mit Beziehung auf Salomon's Tod[1]) an Ries:

[1]) Joh. Peter Salomon, geb. 1745 in Bonn, starb zu London am 28. Nov. 1815 infolge eines Sturzes vom Pferde. Vergl. hierzu Bd. I, S. 29 und 67.

„Sie sind Testaments-Executor geworden, und ich zu gleicher Zeit Vormund des Kindes meines armen verstorbenen Bruders. Schwerlich werden Sie so viel Verdruß, als ich, bei diesem Tode gehabt haben."

Doch die Quälereien, welche aus jenem Verhältniß für ihn erwuchsen, waren es nicht allein, welche seine um diese Zeit ohnehin schon vorhandene Gereiztheit noch wesentlich vermehrten, sondern auch die Sorge um die Mittel zur Erziehung und Verpflegung seines Neffen. Zwar war dessen Mutter, die „Königin der Nacht", wie Beethoven sie um ihrer Ränkesucht willen nannte, verpflichtet, einen Theil der dafür erforderlichen Kosten zu tragen, aber Beethoven zog es vor, davon abzusehen. Er nahm die mütterliche Hilfe nicht weiter in Anspruch, sei es nun, daß er seinen Stolz darein setzte, für Alles einzustehen, oder daß er glaubte, den Knaben dadurch mehr an sich zu fesseln, und volle Disposition über ihn zu erlangen.

In seinem Brief vom 8. März 1816 an Ries berührt er den Kostenpunkt, indem er sagt:

„Mein Gehalt beträgt 3400 Florin in Papier, 1100 Hauszins bezahle ich, mein Bedienter mit seiner Frau 900 fl., rechnen Sie, was also noch bleibt. Dabei habe ich meinen kleinen Neffen ganz zu versorgen; bis jetzt ist er im Institute; dies kostet bis 1100 Fl. und ist dabei doch schlecht, so daß ich eine ordentliche Haushaltung einrichten muß, um ihn zu mir zu nehmen. Wie viel man hier verdienen muß, um hier leben zu können; und doch nimmt's nie ein Ende, denn — denn — denn — Sie wissen es schon",

und d. 18. Mai schreibt er an Neate nach London:

„Von meinem jährlichen Gehalte von 3400 Gulden in Papier kann ich kaum auch nur drei Monate leben, und nun noch die hinzukommende Last, einen armen Waisenknaben zu erhalten — Sie begreifen, wie willkommen es für mich sein müßte, durch rechtliche Mittel meine Umstände zu verbessern."

Wenn nun Beethoven auch wohl in Betreff des, für sich und seinen Neffen zu beschaffenden Geldbedarfs übertrieben ängstlichen Vorstellungen Raum gab, so wurde er durch dieselben doch bei seinem Temperament sehr beunruhigt, und die daraus entstandenen selbstquälerischen Gedanken mußten es ihm höchst erwünscht erscheinen lassen, seine Einnahmen zu vermehren. Ein besonderes Augenmerk hatte

er dabei auf England gerichtet. Dort wußte er seinen ihm von Herzen ergebenen trefflichen Schüler Ferd. Ries, von dessen schwerwiegendem Einfluß auf die tonangebenden Londoner Musikkreise er Ersprießliches für sich erwarten durfte, und dies um so mehr, als er in denselben warme Verehrer hatte.

Beethoven's Beziehungen zu England begannen im Jahr 1803. Seit jener Zeit stand er mit Georg Thomson zu Edinburg in brieflichem Verkehr. Derselbe wandte sich an Beethoven mit der Bitte, ihm sechs Sonaten und außerdem Bearbeitungen schottischer Volksmelodien zu liefern. Auf letzteres ging er ein. Durch diese und andere derartige, numerisch umfängliche Arrangements mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncello erzielte Beethoven nennenswerthe Honorare. So z. B. beanspruchte und empfing er für die Bearbeitung von 43 wallisischen und irischen Melodien, welche ihm Thomson im Jahr 1809 zu dem erwähnten Zweck übersandte, 60 Pfd. Sterling. Inzwischen war er auch durch die Publikation jener Werke, welche Clementi 1807 von ihm käuflich erworben hatte, in London bekannter geworden, wodurch sich nach und nach weitere Anknüpfungspunkte ergaben. Nach Verlauf einiger Jahre wurde der Wunsch laut, Beethoven persönlich in London begrüßen zu können. Er zeigte sogleich große Geneigtheit, dorthin zu gehen. Seine Absicht, „in der ersten Hälfte des Monats Januar 1818 spätestens" nach London zu kommen, verwirklichte sich aber nicht. Unterm 5. März desselben Jahres benachrichtigte er Ries davon und sagte ihm zugleich, daß er hoffe, im „Spätjahre" seinen Reiseplan ausführen zu können, indem er hinzufügt:

„Wenn es mir nur möglich, mache ich mich noch früher von hier weg, um meinem gänzlichen Ruin zu entgehen, und treffe alsdann im Winter spätestens in London ein. Ich weiß, daß Sie einem unglücklichen Freunde beistehen werden."

Aber auch diesmal wurde nichts aus der projektirten Reise. In einem Brief an Ries, datirt vom 30. April 1819, heißt es:

„Für jetzt ist es unmöglich, nach London zu kommen, verstrickt in so mancherlei Umstände; aber Gott wird mir beistehen, künftigen Winter sicher nach London zu kommen, — — — — — — Thun

Sie für mich, was Sie können; denn ich bedarf es. Bestellungen von der philharmonischen Gesellschaft wären mir sehr willkommen gewesen."

Kurz vorher (19. April) sagt er dem Freunde:

„Wegen nach London zu kommen, werden wir uns noch schreiben. Es wäre gewiß die einzige Rettung für mich, aus dieser elenden drangvollen Lage zu kommen, wobei ich nie gesund, und nie das wirken kann, was in besseren Umständen möglich wäre," und am 25. Mai: „Ich war derweilen mit Sorgen behaftet, wie noch mein Leben nicht; und zwar durch zu übertriebene Wohlthaten gegen andere Menschen."

Wiederum vergingen Jahre, ohne daß Beethoven dazu gekommen wäre, seine englischen Reisepläne auszuführen. Und doch gab er dieselben nicht auf:

„Noch immer hege ich den Gedanken, doch noch nach London zu kommen, wenn es nur meine Gesundheit leidet,"

sagt er Ries in einem Brief vom 6. April 1822, und am 25. Februar 1823 schreibt er ihm wieder, daß er „künftiges Frühjahr" die Reise antreten wolle.

„Wäre ich nur in London, bemerkt er kurz vorher (20. Dez. 1822) in einem Brief an den Freund, was wollte ich für die philharmonische Gesellschaft Alles schreiben! Denn Beethoven kann schreiben, Gott sei Dank, sonst freilich nichts in der Welt. Gibt mir nur Gott meine Gesundheit wieder, welche sich wenigstens gebessert hat, so kann ich allen den Anträgen von allen Orten Europa's, ja sogar aus Nordmerika, Genüge leisten, und ich dürfte noch auf einen grünen Zweig kommen."

Diese Bemerkung bezog sich auf den ihm durch Ries gemachten Antrag, eine neue Symphonie für die Londoner philharmonische Gesellschaft zu komponiren.

Auf's Neue ladet Neate den Meister in einem Brief vom 20. Dezember 1824 nach London ein, indem er ihm mittheilt, daß die philharmonische Gesellschaft bereit sei, ihm 300 Guineen als Ersatz zu geben. Seine neue Symphonie (die neunte) werde am 17. Januar 1825 zum ersten Mal probirt, und er hoffe, daß Beethoven sie selbst im ersten Konzert der genannten Sozietät dirigiren werde.

„Ich denke in Wahrheit, so fährt Neate fort, daß Sie ein glücklicher Mann sein werden, wenn Sie dieses Land betreten, wo Sie Niemand anderes als nur Freunde finden ... Ich sehe kein Hinderniß, daß Sie nicht so viel Geld mit nach Hause bringen sollten um für Ihr ganzes künftiges Leben angenehm und sorgenlos sein

zu können.. Sie werden sich hier im Kreise Vieler finden, die sich glücklich schätzen, ihre Hochachtung und Verehrung dem großen Beethoven bezeugen zu können, dessen Ruf größer als irgend einer noch vorher in diesem Lande war."

Beethoven war mit der ihm gemachten Offerte von 300 Guineen einverstanden, antwortete aber am 13. Januar (1825), daß er außer diesem Betrage noch 100 Guineen haben müsse, um die Reisekosten bestreiten zu können, da es nöthig sei, einen eigenen Wagen anzuschaffen und einen Gesellschafter — dieser sollte Schindler sein — mitzunehmen. Auf diese Bedingung ging man nicht ein, und so wurde aus der seit Jahren vielfach besprochenen Reise nichts.

Die vorstehend mitgetheilten Briefauszüge enthalten wiederholte Klagen Beethoven's. Seine materielle Lage hatte sich nicht verbessert. Was ihn schon vorher bedrängte, machte sich nun noch fühlbarer: die immer größere Entwerthung des Papiergeldes und die damit zusammenhängende Erschwerung der Existenz für sich und seinen Neffen, sowie die fortgesetzten Tribulationen und Ärgernisse, welche ihm durch das Vormundschaftsamt bereitet wurden. Auch die herbe Erfahrung, die meisten seiner alten, treubewährten Freunde und Gönner verloren zu haben, drückte ihn, und nicht minder das allmälig immer mehr wachsende Gehörleiden. Endlich wurde sein Unmuth durch häufiger und andauernder hervortretendes Übelbefinden verschärft. Zwar fühlte er sich zeitweilig wesentlich besser, allein es war nicht von langem Bestande. Tief verstimmt sprach er sich schon d. 19. April 1819 gegen Ries mit Bezug auf seine Sonate op. 106 aus:

„Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht,"

und von Mödling aus bemerkt er in einem Brief vom 15. Juni desselben Jahres an Vincenz Hauschka:[1])

„Was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen, Klüften und Thälern umher und schmiere manches um des Brotes und Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ich's

[1]) Rechnungsrath der kaiserl. Familiengüterverwaltung und zeitweiliger Direktor bei der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde".

in diesem allgewaltigen ehemaligen Faijakenlande gebracht, daß, um einige Zeit für ein größeres Werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmieren um des Geldes willen muß, daß ich es aushalte bei einem großen Werke."

Dasselbe Thema wird zu Anfang 1823 in einer Zuschrift an Bihler[1]) berührt, in welcher es heißt:

„Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte sondern des Geldes wegen was ich brauche. Es ist deswegen nicht gesagt, daß ich doch blos ums Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das höchste ist — Faust!"

Zur selben Zeit sandte er an Ries folgende Zeilen:

„Meine beständig traurige Lage fordert aber, daß ich augenblicklich das schreibe, welches mir so viel Geld bringt, daß ich es für den Augenblick habe. Welche traurige Entdeckung erhalten Sie hier! Nun bin ich auch von vielen erlittenen Verdrüßlichkeiten jetzt nicht wohl, sogar wehe Augen!"

und dem Leipziger Musikverleger Peters meldet er mit Beziehung auf die Missa solemnis:

„Meine Lage erfordert unterdessen, daß jeder Vortheil mich mehr oder weniger bestimmen muß, ein anderes ist es aber mit dem Werke selbst, da denke ich nie Gott sei Dank an den Vortheil sondern nur wie ich schreibe."

Zu den Sorgen Beethoven's, die theils aus verängsteten Vorstellungen hervorgingen, theils aber auch in Wirklichkeit schwer auf ihm lasteten, kam noch ein Hauskreuz hinzu, welches ihm vielfach durch seine Dienerschaft bereitet wurde. Die Dienstbotenfrage spielte in seinem Leben zwar nur eine Nebenrolle, sie machte sich aber dennoch fühlbar genug und verursachte ihm böse Stunden. Er mag mitunter selbst durch unrichtige Behandlung seiner Dienstleute die Veranlassung dazu gegeben haben, da er es nicht sonderlich verstand, mit dergleichen Leuten zurechtzukommen, doch häufiger lag gewiß an diesen die Schuld, indem sie entweder nicht gehörig die übernommenen Verbindlichkeiten erfüllten, oder die Schwerhörigkeit und das unpraktische Wesen ihres Herrn zu allerlei Ungehörigkeiten und Unredlichkeiten benutzten. Namentlich war dies der Fall, seitdem Beethoven sich eine Wirthschaft

---

[1]) Hofmeister bei der Familie Puthen in Wien.

eingerichtet hatte, und aus Gesundheitsrücksichten seinen eigenen Tisch zu Hause führte. Da gab es denn manchen Hader, der ihn so desperat machte, daß es in einzelnen Fällen sogar zu Thätlichkeiten kam. Der betrügerischen „Nanni" warf er im Zorn einige Bücher an den Kopf, und ein Bedienter, mit dem er handgemein wurde, zerkratzte ihm das Gesicht. Diese Vorkommnisse fallen in die Jahre 1816 und 17. Im ersteren schrieb er seinem Freunde Zmeskall:

„Von dem neuaufzunehmenden [Bedienten] wissen sie ohnehin schon', wie man ihn ohngefähr wünscht, ein gutes ordentliches Betragen, gute Empfehlungen u. geheirathet u. nicht mordlustig, damit ich meines Lebens sicher bin, indem ich doch wegen verschiedenem Lumpenvolk in der Welt noch etwas leben möchte."

und im letzteren:

„Übrigens bin ich in Verzweiflung, durch meinen Gehörzustand verdammt zu seyn, mit dieser, der verrufensten Menschenklasse mein Leben größtentheils zubringen zu müssen, und zum Theil von selben abzuhängen."

Natürlich machte Beethoven mit solchen unnützen Subjekten kurzen Prozeß und jagte sie, wenn seine Geduld erschöpft war, aus dem Hause. In einzelnen Fällen gelang es ihm, brauchbare Leute zu finden. Namentlich wurde ihm in der letzten Lebensperiode die Wohlthat zu Theil, eine zuverlässige, treue Haushälterin zu haben, die er scherzweise „Frau Schnaps" nannte, wahrscheinlich, weil sie öfters ein Gläschen trank. War seine Wirthschaft in Ordnung, so sah er gern mitunter einzelne ihm genehme Personen bei sich zum Mittagessen. Louis Schlösser, welcher zu denselben gehörte, beschreibt uns, wie es dabei zuging. Er sagt:

„Die Haushälterin hatte während unserer Abwesenheit die nöthigen Vorbereitungen getroffen, Tisch und Mahl auf das Sorgfältigste serviert, so daß Alles wie ein Räderwerk ablief. Beethoven war das Musterbild eines väterlichen Amphytrionen in Wort und That, er bat mich beständig um Entschuldigung seiner Junggesellenwirthschaft (die heute mindestens nichts zu wünschen übrig ließ), ermattete nie in der Unterhaltung und erwähnte auch jener Zeit, da er als 22jähriger Jüngling nach dem Tode seines Vaters Johann[1]), am 18. Dezember 1792, zum

[1]) Beethoven war schon Anfangs November 1792 nach Wien abgereist, also vor dem Tode seines Vaters.

zweiten Mal nach Wien gepilgert sei, welches er seitdem nicht wieder verlassen habe. Den Kaffee bereitete er selbst auf einer neu erfundenen Maschine, deren Konstruktion er mir sogar umständlich auseinandersetzte; wir nahmen ihn in dem anstoßenden Zimmer, das ich, obgleich die Thür beständig offen stand, noch nie betreten hatte."

Dies Mittagessen fand, beiläufig gesagt, im Frühjahr 1823 statt, nachdem Beethoven extraordinäre Einnahmen durch den Verkauf seiner großen Messe an mehrere deutsche Höfe gehabt hatte.

Die Hoffnungen, welche Beethoven für seine Kasse auf eine Reise nach England gesetzt hatte, zerflossen, wie wir sahen, in Nichts. Doch ergaben die Unterhandlungen, welche deswegen geführt worden waren, ein pekuniäres Resultat. Ries war von der Londoner philharm. Gesellschaft im Sommer 1817 beauftragt worden, bei Beethoven anzufragen, ob er geneigt sei, für dieselbe zwei bis Anfang August 1818 zu liefernde große Symphonien zu komponiren. Die Sache blieb einstweilen auf sich beruhen. Im Jahr 1822 kam Beethoven auf diesen Antrag insofern zurück, als er an Ries schrieb:

„Was würde mir wohl die philharmonische Gesellschaft für eine Symphonie antragen?"

Ries antwortete am 15. Novbr. desselben Jahres, daß man bereit sei, ihm 100 Guineen dafür zu zahlen. Hierauf richtete Beethoven unterm 20. Dezember ein Schreiben an seinen Freund, in welchem er sagte:

„Mit Vergnügen nehme ich den Antrag an, eine neue Simfonie für die philharmonische Gesellschaft zu schreiben, wenn auch das Honorar von Engländern nicht im Verhältnisse mit den übrigen Nationen kann gebracht werden, so würde ich selbst umsonst für die ersten Künstler Europa's schreiben, wäre ich nicht noch immer der arme Beethoven."

Es war die neunte Symphonie, um die es sich dabei handelte.

Dieser Antrag mochte Beethoven um so mehr erfreuen, als er damals in Wien, wenn auch nicht gerade vergessen worden, so doch durch sein zurückgezogenes Leben, namentlich seit Rossini's Auftreten daselbst,[1]) einigermaßen in den Hintergrund getreten war. Bekanntlich feierte der wälsche Maëstro damals in der Donaustadt die glänzendsten Triumphe, verbunden

[1]) Rossini kam im März 1822 nach Wien.

mit Huldigungen, die beinahe an Vergötterung reichten. Man hat dies den Wienern sehr zum Nachtheil angerechnet, ohne zu bedenken, daß sich jedes andere Publikum unter gleichen oder ähnlichen Verhältnissen wohl ebenso benommen haben würde. Die wankelmüthige Menge wird immer und überall geneigt sein, sich von Eindrücken mitfortreißen zu lassen, die sie sinnlich ansprechen und bewußt oder unbewußt erregen. Zudem war man in der auf die erschöpfenden Kriegsjahre folgenden Restaurationsperiode weit empfänglicher für den sinnbestrickenden, mühelosen Genuß der Melodien des Schwanes von Pesaro, als für die feinsinnigen, ernste Sammlung und Nachdenken erfordernden Schöpfungen eines Beethoven.

Gegen Rochlitz, der im Sommer 1822 in Wien war, äußerte er:

„Von mir hören Sie hier gar nichts!" Rochlitz erwiederte: „Jetzt im Sommer!" — „Nein, rief Beethoven, im Winter auch. Was sollten Sie auch hören? Fidelio? Den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie keine Zeit. Die Konzerte? Da orgelt Jeder ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? Die sind hier längst aus der Mode."

Dürfen diese Äußerungen Beethoven's auch nicht ganz wörtlich genommen werden, so waren sie doch bis zu einem gewissen Grade für jene Zeit zutreffend. Vielleicht wäre es anders gewesen, wenn diejenigen Männer sich noch auf dem Platze befunden hätten, welche ehedem für ihn in durchgreifender Weise gewirkt hatten. Indessen muß man den ernster denkenden Kunstfreunden die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie sich, nachdem die erste Hitze des Rossinitaumels vorüber war, beeilten, auf's Neue Beweise der Verehrung für Beethoven an den Tag zu legen. Fraglich bleibt dabei allerdings, ob dies infolge eines spontanen Entschlusses geschah. Beethoven nämlich, dessen neunte Symphonie nebst der Missa solemnis inzwischen zum Abschluß gelangt war, hatte sich, um eine Aufführung beider Tonwerke zu ermöglichen, an die „Gesellschaft der Musikfreunde" gewandt, von derselben aber „wegen der zu großen Unkosten und des zu unsicheren Gewinnes" am 9. Januar 1824 eine abschlägige Antwort erhalten. Dieses begreiflicherweise nicht aufmunternde Resultat bestimmte ihn, zum gleichen Zweck, wie Schindler berichtet, eine Anfrage

an den Grafen Brühl, damaligem Intendanten der königl. Schauspiele in Berlin, zu richten, welcher sich nicht abgeneigt zeigte, auf Beethoven's Wunsch einzugehen. In den Wiener Musikkreisen aber hatte man so viel Taktgefühl, einzusehen, daß Alles aufgeboten werden müsse, um einer auswärtigen ersten Darstellung der neuesten großartigen Werke Beethoven's vorzubeugen. Dies gab Anlaß, demselben in einer von hochgestellten und angesehenen Kunstfreunden unterzeichneten Adresse die dringende Bitte an's Herz zu legen, er möge in Betreff der Aufführung seiner neuentstandenen Geistesschöpfungen Wien den Vorzug vor andern Orten geben. Bemerkenswerth an diesem sehr elogiösen, stellenweise etwas schwülstig abgefaßten Schriftstück, datirt vom Februar 1824, ist die absichtlich scharf betonte Hindeutung auf Rossini, durch dessen Opern die „Faijaken" nicht lange vorher in einen Freudenrausch versetzt worden waren. Schon im Eingang der Adresse ist Bezug genommen auf die „fremde Gewalt", welche sich in diese „Königsburg der Edelsten"[1]) eingedrängt, so wie darauf, daß „Flachheit Namen und Zeichen der Kunst mißbraucht" hat. Dann aber heißt es gegen den Schluß:

„Bedarf es der Versicherung, daß, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in seinem Gebiete vor Allem als den Höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend[2]) ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden auf den Ehrensitz der deutschen Musen lagert, deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen ge-

---

[1]) Es war Haydn, Mozart und Beethoven damit gemeint.

[2]) Durchaus schweigend verhielt sich Beethoven keineswegs Angesichts des Rossini-jubels in Wien. Er urtheilte über den Maestro, daß derselbe ein „guter Theatermaler" sei, und fügte über ihn in der Unterhaltung mit Seyfried hinzu: „Der Rossini, hätte ihm Fortuna nicht ein hübsches Talent und verliebte Melodien schockweise bescheert, von dem was er aus der Schule mitbrachte, würde er seinen Wanst höchstens mit Kartoffeln abfüttern können." Schindler berichtet, daß Beethoven nach Durchsicht der Partitur zu Rossini's „Barbier" geäußert habe: „Rossini wäre ein großer Komponist geworden, wenn ihm sein Lehrer öfters einen Schilling ad posteriora applicirt hätte." Rossini hegte den Wunsch, Beethoven's persönliche Bekanntschaft zu machen, allein dieser war für ihn nicht zu haben. Bei seiner Ehrlichkeit und Offenheit hätte er ihn, da er ihn nicht sehr hoch stellte, auch kaum freundlich empfangen können, und eine frostige Begegnung würde zur Folge gehabt haben, Beethoven der Eifersucht zu zeihen. Von diesem Fehler war er aber frei, wie seine Urtheile über Cherubini und andere seiner Zeitgenossen zeigen.

fallen, und wo die Trefflichsten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geschmackes dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen droht?"

Diese Kundgebung macht den Eindruck, als ob man in gewissen Kreisen darüber indignirt war, daß die Wiener einem Fremden Hekatomben dargebracht, die mit mehr Recht ihrem großen Mitbürger gebührt hätten. Die Adresse wurde Beethoven von zweien der Mitunterzeichner, von dem Bankliquidator Felsburg, dem Verfasser des Schriftstückes, und Bihler, Hofmeister im Hause des Baron Puthen, überreicht. Wie Beethoven diese Huldigung aufnahm, erfahren wir durch Schindler, welcher darüber erzählt:

„Ich fand Beethoven mit dem Promemoria in der Hand. Nachdem er mir mitgetheilt, was sich so eben zugetragen, und nachdem er das Blatt nochmals durchflogen, überreichte er es mit ungewöhnlicher Ruhe mir, sich an's Fenster stellend und nach dem Zug der Wolken blickend. Daß er innerlich tief bewegt war, konnte mir nicht entgehen. Nachdem ich gelesen, legte ich das Blatt bei Seite und schwieg, abwartend, ob er nicht zuerst die Conversation beginnen werde. Nach langer Pause, während seine Blicke unablässig die Wolken verfolgten, wendete er sich um, und sagte in ganz hohem Tone, der seine innere Bewegung verrieth: 'Es ist doch recht schön! — Es freut mich!'"

Beethoven konnte nicht sogleich zu einem bestimmten Entschluß darüber kommen, ob er den dringend ihm kundgegebenen Wünschen entsprechen solle oder nicht. Endlich aber, nachdem er die Angelegenheit für sich und mit Anderen reiflich überlegt, entschied er sich in zustimmendem Sinne. Schwierigkeiten machte nur noch die Wahl eines geeigneten Lokales für die Aufführung der in Frage stehenden Werke. Doch auch dieser Punkt fand nach langem für und wieder seine Erledigung. Zuerst wurde das Theater a. d. Wien als das geräumigere in's Auge gefaßt. Indessen sprach Manches dagegen, so daß man sich schließlich für das Hoftheater nächst dem Kärthnerthor entschied. Düport, der Administrator desselben, beanspruchte aber für die Überlassung des Theaters zu dem Konzert nicht weniger als 1000 Gulden unter der Bedingung, daß die Preise der Plätze nicht erhöht werden dürften. Da gab es denn weitläufige, hauptsächlich durch Schindler geführte Unterhandlungen. Rathlos, schwankend in seinen Entschlüssen, schrieb Beethoven zuletzt verdrießlich an denselben:

„Ich bin nach dem sechswöchentlichen Hin- und Herreden schon gekocht, gesotten und gebraten. Was soll endlich werden mit dem vielbesprochenen Concert, wenn die Preise nicht erhöht werden? Was soll mir bleiben, nach soviel Unkosten, da die Copiatur [das Ausschreiben der umfänglichen Chor- und Orchesterstimmen] allein schon soviel kostet."

Er mußte sich in das Unvermeidliche fügen. Die Jahreszeit war so weit vorgerückt, daß man keine Zeit mehr verlieren durfte, wenn das Konzert noch stattfinden sollte. Dies leuchtete denn auch endlich Beethoven ein, und so ließ er die Dinge gehen, wie sie wollten und konnten. Auch der Bestimmung des vom Wiener Erzbischof beeinflußten Polizeimeisters Sedlnitzky, daß die zur Aufführung ausgewählten drei Sätze der großen Messe, nämlich das Kyrie, Credo und Agnus Dei, nur unter der Bezeichnung „Hymnen" gegeben werden dürften, was erst durch Vermittelung des Grafen Lichnowsky zugestanden wurde, fügte sich Beethoven. Nachdem die Mühen des Einstudirens glücklich überwunden waren, konnte das vielbesprochene Konzert am 7. Mai 1824 im Kärthnerthortheater stattfinden. Außer den schon genannten Theilen der Missa solemnis kamen darin die Ouvertüre op. 124, und zum Schluß die 9. Symphonie zu Gehör. Die Zuhörerräume waren dicht besetzt, der Enthusiasmus des Publikums hochwogend, aber der materielle Erfolg sehr enttäuschend. Denn von der Bruttoeinnahme, welche nach Schindler's Angabe nur 2220 Gulden W. W. betrug, da die Logenabonnenten nicht so rücksichtsvoll gewesen waren, ihre Plätze für diese Produktion extra zu bezahlen, blieben nach Abzug der Unkosten nur 420[1]) Gulden übrig, eine im Hinblick auf die dargebotenen außerordentlichen Kunstgenüsse kaum nennenswerthe Summe. Beethoven wurde von diesem kläglichen Resultat aufs Schmerzlichste berührt. Schindler berichtet darüber:

„Ich überreichte ihm den Cassenrapport. Bei dessen Anblick brach er in sich zusammen. Wir rafften ihn auf und legten ihn auf das Sofa. Bis spät in die Nacht hinein verweilten wir an seiner Seite: kein Verlangen nach Speise oder anderes, kein lautes Wort war mehr hörbar. Endlich nachdem wir merkten, daß Morpheus ihm sanft die Augen zugedrückt, haben wir uns entfernt. Schlafend,

---

[1]) Die Angaben in Betreff des Reinertrages weichen von einander ab. Schindler, der es wissen konnte, berechnet den Überschuß auf nur 300 fl. C.-M.

noch in der Concerttoilette, fanden ihn am andern Morgen auf derselben Stelle seine Dienstleute."

Während Beethoven innerlich unter den Nachwirkungen des für ihn so wenig ergiebig gewesenen Unternehmens litt, und infolge dessen bei Gelegenheit eines von ihm zu Ehren der, um das Konzert verdienten Kunstgenossen Umlauf und Schuppanzigh veranstalteten Mittagessens, gegen seinen gleichfalls anwesenden Famulus Schindler das unbegründete Mißtrauensvotum schleuderte, daß er durch ihn und Duport in Betreff seiner Konzerteinnahme betrogen worden sei, beschäftigte sich der ebengenannte Theateradministrator mit der Idee einer Wiederholung der stattgehabten Aufführung. Er hatte gesehen, wie sehr Beethoven von dem zahlreich anwesenden Publikum gefeiert worden, und gab sich deshalb der Hoffnung hin, bei einer Repetition des Konzertes vom 7. Mai ein gutes Geschäft zu machen. Anfangs wollte Beethoven nicht auf den Vorschlag Düport's eingehen. Durch Zureden der Freunde und durch Kundgebungen der Lokalpresse wurde er jedoch umgestimmt. Diesmal sollte der große Redoutensaal benutzt werden, in welchem das Konzert auch wirklich am 23. Mai um die Mittagszeit stattfand. In Betreff des Programms mußte Beethoven sich nach vergeblichem Widerstreben die Streichung der drei im ersten Konzert gegebenen Meßsätze gefallen lassen. Der dadurch entstandene Ausfall wurde — horribile dictu — zum Theil durch ein paar Bravourarien von Rossini und Mercadante gedeckt. Außer denselben enthielt das Programm das Terzett „Tremate Empi, Tremate", sowie wiederum die C dur-Ouvertüre und 9. Symphonie. Düport übernahm alle Kosten und garantirte Beethoven ein Fixum von 500 Gulden, behielt sich aber alle Rechte auf den erhofften bedeutenden Überschuß vor. In letzterer Beziehung hatte der spekulative Unternehmer sich arg verrechnet. Wider Erwarten war der Saal nur zur Hälfte gefüllt, und das Endergebniß ein Defizit von einigen hundert Gulden. Beethoven, von dem so unbefriedigenden äußeren Erfolg in die übelste Laune versetzt, wollte auf das ihm zugesicherte Honorar verzichten, und konnte nur durch seine Freunde zur Annahme desselben bestimmt werden.

Die Erträge beider Konzerte hatten Beethoven keine wesentliche Besserung seiner Einnahmen gebracht. Er mußte daher suchen, durch neue Kompositionen Geld zu verdienen, wenn er nicht gezwungen sein sollte, die von ihm für äußerste Nothfälle ersparten und dem Neffen als Erbtheil zugedachten sieben Bankaktien anzugreifen. War ja auch vorher schon durch ein generöses Anerbieten des russischen Fürsten Nicolaus v. Galitzin erfreuliche Aussicht gegeben worden, Erkleckliches zu erwerben. Dieser Kunstenthusiast, welcher mit Eifer dem Violoncellspiel oblag, hatte Beethoven brieflich unterm 28. Oktober 1822 ersucht, für ihn zwei oder drei Streichquartette zu schreiben, indem er sich zugleich bereit erklärte, jedes von Beethoven dafür zu bestimmende Honorar zu zahlen. Der Antrag erschien um so verlockender, als Schuppanzigh bei seiner Rückkehr von Petersburg nach Wien zu Anfang 1823 berichtete, daß der Fürst eine Jahreseinnahme von 60 000 Dukaten habe, woraus auf seine Leistungsfähigkeit geschlossen werden konnte.

Aber auch von anderen Seiten waren nicht lange vor dem Galitzinschen Briefe Anträge auf Kompositionen eingelaufen, denn am 26. Juli desselben Jahres (1822) schreibt Beethoven seinem Bruder Johann über die ihm zu Theil gewordenen Verlagsanerbietungen und fügt hinzu:

> „kurzum man reißt sich um Werke von mir, welch unglücklicher glücklicher Mensch bin ich!!! — auch dieser Berliner [Musikverleger Schlesinger] hat sich eingestellt — wird nur meine Gesundheit gut, so dürfte ich noch auf einen grünen Zweig kommen."

Hätte Beethoven allen an ihn gestellten Anforderungen genügen können, so würde er bei den ihm gezahlten ansehnlichen Honoraren sicher nicht zu klagen gehabt haben. Indessen vermochte er's nicht. Keineswegs war allein seine öftere Kränklichkeit die Ursache davon, sondern auch die Altersstufe, auf der er sich befand. Gegen Rochlitz, der um diese Zeit in Wien war, äußerte er:

> „Seit einigen Jahren bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich hab's lange: aber es will nicht auf's Papier."

Ganz begreiflich erscheint es auch, daß nach den anstrengenden

Riesenarbeiten der 9. Symphonie und der großen Messe, nicht in qualitativer, wohl aber in quantitativer Hinsicht eine Ebbe eintrat. Allein ein der geliebten Kunst im höchsten, edelsten Sinne hingegebener Geist wie Beethoven, vermochte doch auf die Dauer nicht zu feiern, und so sehen wir ihn denn bald nach den beiden vorhin besprochenen Konzerten in voller Thätigkeit an dem ersten der drei, für den Fürsten Galitzin bestimmten Streichquartette, welcher diese Angelegenheit seit seinem Briefe vom Oktober 1822 nicht hatte ruhen lassen. Nachdem er wegen dieser Kompositionen wiederholt gemahnt, und Beethoven geschrieben, daß er auf dieselben nach Belieben Geld von dem Petersburger Bankhause Stieglitz erheben könne, meldet er ihm im Sommer 1824, daß seine Ungeduld in Betreff der Quartette unbeschreiblich sei, er solle sich nur das zu beanspruchende Honorar „in jeder beliebigen Summe" auf Rechnung der genannten Firma auszahlen lassen. Dieses Drängen des Fürsten geschah offenbar in der Absicht, Beethoven zu bestimmen, das Verlangte nicht zu Gunsten anderer Arbeiten bei Seite zu legen. Doch ging es nicht so schnell, wie Galitzin wünschte: Beethoven konnte das Quartett in Es dur, op. 127 — denn um dieses handelte es sich zunächst — erst im März 1825 nach Petersburg absenden, obwohl die Anfänge zu demselben nachweislich schon im Sommer des Jahres 1822 entstanden. Galitzin beeilte sich nach Empfang dieser Schöpfung, Beethoven anzuzeigen, daß er 460 Gulden in Münze an ihn absenden werde.

Inzwischen wurde im Mai 1825 auch das A moll-Quartett op. 132 beendet, welches schon seit Ende 1823 in Arbeit gewesen, und ferner im Laufe des erstgenannten Jahres das B dur-Quartett op. 130. Sie wurden, ebenso wie das Es dur-Quartett, dem Fürsten Galitzin gewidmet. Beethoven war mithin seinen Versprechungen getreulich nachgekommen. Nicht so der Empfänger dieser Quartette. Mit schönen Worten zeigte er sich äußerst freigebig, doch nicht mit Thaten. Beethoven standen von dem Gesammthonorar (150 Dukaten) für die gelieferten Werke noch 125 Dukaten zu. Aber trotz wiederholter Erinnerungen von Seiten Beethoven's hüllte der „fürstliche Prahler", wie Schindler ihn nennt, sich in beredtes Schweigen. Erst in einem

Schreiben vom 22. November 1826 brach er dasselbe, sich entschuldigend, daß er so lange auf Antwort habe warten lassen. Es seien unglückliche Umstände eingetreten. Er wohne augenblicklich tief im Innern Rußland's und müsse in wenigen Tagen nach Persien abgehen, um daselbst den Krieg mitzumachen. Doch werde er jedenfalls vor seiner Abreise dahin an das Bankhaus Stieglitz die bewußten 125 Dukaten schicken. Galitzin hielt nicht Wort, trotzdem Breuning im Auftrage Beethoven's Ende Januar 1827 eine Mahnung ergehen ließ. Später zahlte er 50 Dukaten. Den Rest seiner Schuld tilgte der Fürst aber erst im Jahr 1850, also 23 Jahre nach Beethoven's Tode, zu Gunsten des Neffen. Beethoven selbst wurde für die ausbleibende Zahlung aber dadurch entschädigt, daß er die betreffenden Quartette, deren ausschließliches Eigenthum der Fürst sich für ein volles Jahr ausbedungen hatte, nach Ablauf dieser Frist an Verleger verkaufte. Zuerst bot er Schlesinger die Quartette op. 127 und 132 für ein Honorar von 80 Dukaten an. Dieser erwarb aber nur letzteres. Opus 127 übernahm Schott in Mainz, und op. 130 Artaria in Wien.

Während Beethoven vergeblich auf die volle Erfüllung von Galitzin's Verbindlichkeiten wartete, war ihm von anderer Seite Hilfe gekommen. Er erhielt nämlich für die Bewilligung der Aufführung seiner 9. Symphonie beim Aachener Musikfest des Jahres 1825, dessen artistischer Leiter Ferd. Ries war, gleichsam als Ehrengabe 40 Louisd'or. Ferner zahlte ihm Schott als Honorar für die 9. Symphonie 600 und für die Missa solemnis 1000 Gulden C. M. nach dem 20 fl. Fuße. Wegen des Verkaufes der letzteren Schöpfung waren mit nicht weniger als acht Verlegern — will man den durch Bruder Johann protegirten Leidesdorf in Wien hinzufügen, so kommen sogar neun heraus — Unterhandlungen angeknüpft, bis endlich (Frühjahr 1824) Schott in Mainz als Sieger aus der Konkurrenz hervorging. Aber schon vor der definitiven Erledigung dieses Verlagsgeschäftes hatte Beethoven, zweifelsohne mit auf den Rath seiner Umgebung, den Plan gefaßt, die abschriftliche Partitur der Messe einer Reihe fürstlicher Höfe gegen Entschädigung anzubieten. Dies geschah mittelst folgender vom „23. Jänner 1823" datirter Einladung zur Subskription:

„Der Unterzeichnete hegt den Wunsch, sein neuestes Werk, das er für das gelungenste seiner Geistesprodukte hält, dem Allerhöchsten Hofe von .... einzusenden. Dasselbe ist eine große solenne Messe für 4 Solostimmen mit Chören und vollständigem großen Orchester in Partitur, welche auch als großes Oratorium gebraucht werden kann. Er bittet daher die hohe Gesandtschaft .... möge geruhen, ihm die hierzu nöthige Erlaubniß Ihres Allerhöchsten Hofes gnädigst zu bewirken. Da die Abschrift der Partitur jedoch beträchtliche Kosten erfordert, so glaubt der Gefertigte es nicht zu hoch anzusetzen, wenn ein Honorar von 50 Dukaten in Gold dafür festgesetzt werde. Das erwähnte Werk wird übrigens vor der Hand nicht öffentlich im Stich ausgegeben werden."

Zunächst wurde dieses Schriftstück den in Wien beglaubigten Gesandten Baden's, Würtemberg's, Baiern's und Sachsen's mitgetheilt. Dann aber kam auch die Reihe an Preußen, Sachsen-Weimar, Mecklenburg, Hessen-Darmstadt, Dänemark, Hessen-Kassel, Nassau, Schweden und Toskana. Der momentane Erfolg war so wenig befriedigend, daß die Äußerung Beethoven's: „Bis hierher ist die ganze Frucht dieser elenden Spekulation nur mehr Schulden" nicht der Begründung entbehrte. Nach Weimar hatte sich Beethoven gleichzeitig mit dem obigen Gesuch brieflich an Goethe gewandt, um denselben zu bitten, als Fürsprecher beim Großherzog für die Annahme der Messe zu wirken. Dieser vom 8. Februar 1823 datirte Brief ist erhalten, und befindet sich im Goethe-Archiv zu Weimar.

Auch dem Frankfurter „Cäcilienverein" und der Berliner „Singakademie" offerirte Beethoven ein Partiturexemplar der Messe. In seiner Zuschrift an Zelter, den Dirigenten der Singakademie, äußert er sich auf ergreifende Weise. Er schreibt:

„Schon mehrere Jahre immer kränkelnd und daher eben nicht in der glänzendsten Lage nahm ich Zuflucht zu diesem Mittel. Zwar viel geschrieben — aber erschrieben — beinahe 0! — mehr gerichtet meinen Blick nach oben; — aber gezwungen wird der Mensch oft um sich und Anderer willen, so muß er sich nach unten senken, jedoch auch dieses gehört zur Bestimmung des Menschen."

Zelter erklärte sich bereit, das Werk „auf seine eigene Gefahr" unter der von Beethoven hingestellten Möglichkeit anzukaufen, daß es „à capella" zu gebrauchen sei, worauf Beethoven jedoch nicht einging, denn: „von einem Künstler wie Sie mit Ehren sind, würde ich nie etwas annehmen," entgegnete er ihm.

Mittlerweile traf von Berlin die Nachricht ein, daß die Messe vom Könige angenommen sei. Desgleichen entsprachen die Höfe von Paris und Petersburg dem Wunsche Beethoven's. Auch der Frankfurter „Cäcilienverein" subskribirte auf ein Exemplar der Messe. Beethoven wünschte aber noch einige weitere Partituren des Werkes vor dessen Überlassung an den Verleger zu begeben. Deshalb machte er den Erzherzog Rudolph in folgendem, am 1. Juli 1823 geschriebenen Briefe mit dem Stande der Sache bekannt, in der Hoffnung, daß derselbe hier und da durch seine Fürsprache vermittelnd eintreten werde. Er meld t ihm:

„In Betreff der Messe, welche E. K. H. gemeinnütziger zu werden wünschten, so forderte mein nun schon mehrere Jahre kränklich fortdauernder Zustand, um so mehr da ich dadurch in starke Schulden gerathen und den Aufforderungen nach England zu kommen ebenfalls meiner schwachen Gesundheit wegen entsagen mußte, auf ein Mittel zu denken wie ich mir meine Lage etwas verbessern könnte. Die Messe schien dazu geeignet. Man gab mir den Rath selbe mehreren Höfen anzutragen. So schwer mir dies geworden, so glaubte ich mir doch Vorwürfe bei Unterlassung dessen machen zu müssen. Ich machte also mehreren Höfen eine Einladung zur Subscription auf diese Messe, setzte das Honorar auf 50 Duc., da man glaubte, daß dies nicht zuviel und wenn doch mehrere subscribirten, auch nicht ganz uneinträglich sein würde .... Schwer war mir dieses Unternehmen, noch schwerer E. K. H. darüber zu berichten oder etwas davon merken zu lassen, allein Noth kennt kein Geboth. Es ist nicht Geiz, nicht Speculationssucht, welche ich immer geflohen; allein die Nothwendigkeit heischt alles aufbiethen um aus diesem Zustande herauszukommen. Geht es mir irgend mit dieser Subscription etwas besser, wofür alle Hoffnung da ist, so werde ich durch meine Compositionen mich auch noch wieder auf feste Füße stellen können."

Speziell war Beethoven eine Befürwortung seiner Angelegenheit beim Großherzog von Toscana und beim Prinzen Anton von Sachsen erwünscht. Die Verwendung bei diesen fürstlichen Persönlichkeiten war von Erfolg. Auch der Großherzog von Hessen-Darmstadt, sowie der Fürst Radziwill subskribirten noch. Angeblich traten auch der König von Dänemark und Fürst Galitzin zu den Subskribenten hinzu. Der König von Frankreich zeigte sich durch Verleihung einer schweren goldenen Medaille mit der Inschrift „Donné par le Roi à Monsieur Beethoven" erkenntlich, was möglicherweise durch Cherubini veranlaßt wurde, denn

an diesen hatte Beethoven sich gleichfalls brieflich mit der Bitte gewandt, sein Gesuch beim Könige zu unterstützen.[1])

Verursachten nun auch die Abschriften der Messepartitur Kosten, so blieb von den erzielten Honoraren doch noch ein hübscher Reinertrag übrig. Gewiß wären alle vorerwähnten Einnahmen im Verein mit der Jahresrente für die laufenden Bedürfnisse Beethoven's auf längere Zeit ausreichend gewesen, wenn er nicht für den Neffen zu sorgen gehabt hätte. Dieser machte allmälig immer höhere Ansprüche auf die Börse des Meisters, dem der „Adoptivsohn" im Jahr 1825 z. B. „mit dem Correpititor und Kost und Wohnung" auf circa 2000 Gulden zu stehen kam. Sah sich Beethoven doch genöthigt, im Dezember 1826 den Brillantring, welchen er vom König von Preußen für die Widmung der 9. Symphonie eben erst erhalten hatte, zur Ausstattung des Neffen für dessen Einstellung in das Regiment Stutterheim zu veräußern, um dem gerade eingetretenen empfindlichen Geldmangel abzuhelfen. Der Ring wurde von einem Juwelier auf 300 fl. Papier geschätzt.

Schindler erzählt, der Kanzleidirektor Wernhard bei der preußischen Gesandtschaft in Wien habe Beethoven gefragt, ob er für die dem König von Preußen zugeeignete 9. Symphonie statt eines Honorars von 50 Dukaten nicht einen Orden vorziehen würde, worauf sofort die Antwort erfolgt sei: „50 Dukaten". Hinterher habe er sich in „sarkastischen Bemerkungen über das Jagen nach Ordensbändern" verschiedener Zeitgenossen ergangen. Ob dies Alles richtig ist, erscheint fraglich, wenn man eine briefliche Äußerung vom 7. Oktober 1826, also aus derselben Zeit, an Wegeler dagegenhält: Sie lautet:

„Man hat mich da etwas von dem rothen Adler-Orden 2ter Klasse hören lassen; wie es ausgehen wird, weiß ich nicht; denn nie habe ich derlei Ehrenbezeugungen gesucht, doch wäre sie mir in diesem Zeitalter wegen manches Andern nicht unlieb."

Der Möglichkeit beraubt, in gewohnter Weise zu wirken und zu

---

[1]) Andere Ehrenbezeugungen, welche Beethoven zu Theil wurden, waren: die Verleihung des Ehrenbürgerrechts von Seiten der Stadt Wien (16. Nov. 1815), die Ernennung zum Ehrenmitglied der k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Stockholm und Amsterdam, sowie kurz vor Schluß seines Lebens auch der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde".

schaffen, fühlte Beethoven doppelt schwer den Druck seiner Lage, die überdies durch den fatalen Umstand verschärft wurde, daß er in theilweise recht unerquickliche Verhältnisse mit Verlegern verwickelt war. Von diesen wurde ihm der „böse Steiner“ am unangenehmsten. Derselbe hatte ihn nach und nach durch Darlehne auf noch nicht erschienene Kompositionen bis zu einem gewissen Grade von sich abhängig zu machen gewußt, und diese Gebundenheit war Beethoven mit der Zeit äußerst lästig geworden. Im Jahr 1822 betrug nach seiner eigenen Angabe die Summe, welche er Steiner schuldete, ungefähr 3000 Fl. Ab und zu zahlte er etwas davon zurück, so z. B. im April des genannten Jahres, worüber sich von Beethoven's Hand auf dem, ehemals im Besitze Haslinger's befindlich gewesenen abschriftlichen Klavierauszuge von dem Chorstück „Meeresstille und glückliche Fahrt“ folgende Notiz befindet:

„NB. Schon wieder 150 Fl. getilgt an der mea culpa, mea maxima culpa und am heutigen dato auf dem Glacis der Schein davon in Feuer und Flammen aufgegangen.“

Aber damit war die Sache doch nicht abgemacht, und Steiner suchte sie dadurch zu seinem Vortheil auszubeuten, daß er Beethoven vorschlug, eine Gesammtausgabe seiner Werke veranstalten zu wollen. Außerdem suchte er ihn zu bestimmen, ihm alle noch zu schaffenden Werke zu überlassen. Der betriebsame Verleger unterbreitete Beethoven sogar ein Verzeichniß — angeblich geschah es im Jahre 1822 — der Preise, welche er ihm für die verschiedenen Kompositionsgattungen bewilligen wollte. Beethoven war Anfangs auch nicht übel Willens, darauf einzugehen. Aber es wurde schließlich nichts daraus.

Seine Schuld an Steiner beabsichtigte Beethoven dadurch zu begleichen, daß er die für Eröffnung des Josephstädter Theaters unternommene Überarbeitung des feierlichen Marsches mit Chor aus den „Ruinen von Athen“, sowie die Musik zu „König Stephan“ darauf in Anrechnung bringen sollte, ein Vorschlag, auf den der Gläubiger allem Anschein nach nicht einging. Die Verdrießlichkeiten, welche für Beethoven aus diesen und anderweiten Verhandlungen mit Verlegern

erwuchsen, brachten ihn dahin, daß er mit Ingrimm von denselben sprach. Er bezeichnete sie als „Höllenhunde“ und „Gehirnfresser“, die ihm „das Gehirn beleckten“. Seine Lage wurde leider dadurch nicht verbessert.

Wahrscheinlich ist's, daß der Tuchhändler Johann Wolfmaier, welcher schon seit 1801 zu den enthusiastischen Verehrern Beethoven's gehörte, doch erst später zu demselben in freundschaftliche Beziehung trat, für den Augenblick aushalf, denn Beethoven widmete ihm sein letztes Streichquartett op. 135. Allein viel war dadurch nicht gewonnen. Jedenfalls galt es, noch anderweitig Rath zu schaffen, da der inzwischen zu seinem Regiment nach Iglau abgegangene Neffe Zuschuß verlangte. Glücklicherweise erinnerte sich der auf sein letztes Krankenlager geworfene Meister an Neate's im Jahr 1816 gezeigte Bereitwilligkeit, zu seinen Gunsten ein Konzert bei der Londoner philharm. Gesellschaft erwirken zu wollen. Damals kam es nicht dazu; jetzt, so meinte Beethoven, könne ihm dadurch geholfen werden. Es mußte der Versuch gemacht werden, die Sache von Neuem anzuregen. Beethoven hätte sich deswegen ohne Weiteres an den ihm aufrichtig ergebenen Klaviermeister Moscheles wenden können, welcher seit 1821 in London lebte und wirkte.[1]). Dennoch zog er es vor, zunächst an den dortigen Harfenfabrikanten Stumpff zu schreiben. Dieser treffliche Mann hatte im September des Jahres 1823 bei seiner Anwesenheit in Wien mit Beethoven, den er schon 1816 kennen gelernt, nähere Beziehungen angeknüpft.[2]) Bei der Gelegenheit sprach Beethoven ihm den Wunsch aus, die 1790 von Arnold veranstaltete Londoner Partiturausgabe der Händel'schen Werke zu besitzen. Stumpff vergaß es nicht, und übersandte Beethoven in

---

[1]) Ferd. Ries konnte in dieser Angelegenheit nichts mehr thun, da er England bereits im Sommer 1824 für immer verlassen hatte.

[2]) Stumpff berichtete ausführlich über sein Beisammensein mit Beethoven im Jahr 1823 an einen Freund nach London. Dieser interessante Bericht, welcher im Januar 1824 in dem englischen Journal „The Harmonicon“ zum Abdruck kam, ist im ersten Bande der von Friedr. Chrysander 1863 und 1867 bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen „Jahrbücher für Musikal. Wissenschaft“ nebst anderen auf Beethoven bezüglichen Dokumenten zu finden.

der ersten Hälfte des Dezember 1826 das Gewünschte als Geschenk. Beethoven war dadurch veranlaßt, ein Danksagungsschreiben an Stumpff zu richten, welches er mit dazu benutzte, um auf jenes vor zehn Jahren ihm in Aussicht gestellte Konzert der philharm. Gesellschaft zurückzukommen. Unterm 8. Februar 1827 diktirte er Schindlern Folgendes an Stumpff in die Feder:

„Leider liege ich schon seit 3. Dezember an der Wassersucht darnieder. Sie können denken, in welche Lage mich dieses bringt. Ich lebe gewöhnlich nur von dem Ertrage meiner Geisteswerke, alles für mich und meinen Karl davon zu schaffen. Leider seit $2^1/_2$ Monaten war ich nicht im Stande eine Note zu schreiben. Mein Gehalt beträgt so viel, daß ich davon den Wohnungszins bestreiten kann, dann bleiben noch einige hundert Gulden übrig. Bedenken Sie, daß sich das Ende meiner Krankheit noch gar nicht bestimmen läßt und es endlich nicht möglich sein wird gleich mit vollen Segeln auf dem Pegasus durch die Lüfte zu segeln. Arzt, Chirurgus, Apotheker, Alles wird bezahlt werden müssen. — Ich erinnere mich recht wohl, daß die Philharm. Gesellschaft vor mehreren Jahren ein Concert zu meinem Besten geben wollte. Es wäre für mich ein Glück, wenn sie jetzt diesen Vorsatz von Neuem fassen wollte, ich würde vielleicht aus aller mir bevorstehenden Verlegenheit doch gerettet werden können. Ich schreibe deswegen an Sir G. Smart, und können Sie, werther Freund, etwas zu diesem Zwecke beitragen, so bitte ich Sie sich mit ihm zu vereinigen; auch an Moscheles wird deßhalb geschrieben, und in Vereinigung aller meiner Freunde glaube ich, daß sich in dieser Sache doch etwas für mich wird thun lassen. — — —"

Das Schreiben an Moscheles, welcher schon durch Stumpff von der lebensgefährlichen Erkrankung Beethoven's benachrichtigt worden war, ist vom 22. Februar datirt. Tief bekümmert, doch mit würdevoller Ergebung in sein trauriges Geschick, schließt dieser Brief an den jüngeren Kunstgenossen:

„Wahrlich, ein sehr hartes Loos hat mich getroffen! doch ergebe ich mich in die Fügung des Schicksals und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Rathschlusse so lenken, daß ich, so lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geschützt werde. Dies würde mir so viel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu tragen."[1])

---

[1]) S. „Moscheles' Leben", I, 146. Dort ist die ganze, auf die obige Angelegenheit bezügliche Korrespondenz mitgetheilt.

Es waren Nothrufe, die nicht ungehört verhallten. Schon am 1. März konnte ihm der brave Stumpff berichten, daß die philharm. Gesellschaft beschlossen habe, sogleich die Summe von 100 Pfund beim Bankhause Rothschild in Wien zu deponiren, von dem er nach Bedürfniß durch Herrn Rau, Hofmeister im Baron Eskeles'schen Hause, kleinere oder größere Summen entnehmen lassen könne. Diese Nachricht bestätigte sich vollständig. Moscheles und Smart hatten durch ihre Vorstellungen die philharm. Gesellschaft zu dem vorstehend mitgetheilten Beschluß bestimmt, und dies gereicht allen Betheiligten zu bleibendem Ruhm. Um jeder möglichen Empfindlichkeit Beethoven's vorzubeugen, wurde ihm mitgetheilt, daß die Summe von 100 Pfund à conto des in Vorbereitung stehenden Konzertes zu seinem Vortheil erfolge.

Mit Recht war Moscheles mehr als erstaunt darüber, daß die Wiener dem „kranken hilfsbedürftigen" Meister nicht sogleich Hilfe und Unterstützung gewährt hatten. In diesem Sinn schrieb er auch an seine dortigen Freunde, die ihm antworteten, daß „Beethoven's abstoßendes Wesen, die Eifersucht von Bruder und Neffe, die alle Freunde abweisen und dergleichen mehr" Ursache davon sei. Das Sprichwort sagt: in der Noth erkennt man seine Freunde. Beethoven's trauriger Zustand und trübe Lage war sicherlich in den musikalischen Kreisen Wien's allgemein bekannt geworden. Und daß die „abgewiesenen Freunde" unter den obwaltenden Umständen nicht die Kraft gewinnen konnten, sich über die von ihnen angeführten Gründe ihrer Zurückhaltung hinwegzubringen, um dem schwer Leidenden in irgend einer Weise ihre thätige Theilnahme zu bezeigen, bleibt immerhin bemerkenswerth. Beethoven hatte also, wenn man die Erfahrungen mit seinem letzten Konzert im Frühjahr 1824 hinzurechnet, doch nicht ganz Unrecht, wenn er über eine Abnahme des Interesses für die echte Kunst in Wien klagte.

Die Nachricht aus London war das letzte freudige Erlebniß Beethoven's. Nach seinem Diktat mußte Schindler d. 18. März noch einen Brief an Moscheles schreiben, aus welchem hier nur ein paar Stellen folgen mögen: Er beginnt:

„Mit welchen Gefühlen ich Ihren Brief vom 1. März durchlesen, kann ich gar nicht mit Worten schildern. Der Edelmuth der Philharmonischen Gesellschaft, mit welchem man meiner Bitte beinahe zuvorkam, hat mich in das Innerste meiner Seele gerührt. Ich ersuche Sie daher, lieber Moscheles, das Organ zu sein, durch welches ich meinen innigsten herzlichsten Dank für die besondere Theilnahme und Unterstützung an die Philharmonische Gesellschaft gelangen lasse ...... Rücksichtlich der Akademie, welche die Philharmonische Gesellschaft für mich zu geben beschlossen hat, bitte ich die Gesellschaft ja dieses edle Vorhaben nicht aufzugeben, und diese 1000 Fl. C.-M, welche sie mir jetzt schon im Voraus übermachen ließ, von dem Ertrage dieser Akademie abzuziehen. Und will die Gesellschaft mir den Überrest noch gütigst zukommen lassen, so verpflichte ich mich, der Gesellschaft dadurch meinen wärmsten Dank abzustatten, indem ich ihr entweder eine neue Symphonie, die schon skizzirt in meinem Pulte liegt, oder eine neue Ouvertüre oder etwas anderes zu schreiben mich verbinde, was die Gesellschaft wünscht." ......

Das Konzert für Beethoven war nicht mehr nöthig: acht Tage nach Abfassung dieses Briefes hatte das Herz des großen Mannes aufgehört zu schlagen. —

Vergegenwärtigen wir uns Beethoven's äußeren Lebensgang, wie er in seinen Hauptmomenten vorstehend geschildert ist, so bemächtigt sich unser eine gemischte Empfindung. Einerseits erfüllt es uns mit Genugthuung, zu sehen, daß Beethoven bezüglich der ziemlich reichlichen Einnahmen, welche ihm während seiner Wiener Tage zuflossen, sich wie wenige Kunstgenossen in der angenehmen Lage befand, ganz seinem Schaffen obzuliegen. Andererseits aber werden wir im Hinblick auf die trüben Zeiten, welche ihm durch öftere Geldnoth bereitet wurden, doch wiederum schmerzlich berührt. Es ist nicht zu verkennen, daß diese Kalamitäten nicht selten ihren Grund in Beethoven's unrichtiger Ökonomie hatten, daß er in mancher Hinsicht mehr ausgab, als er hätte sollen. Allein dies kann uns nicht theilnahmlos für die schwerempfundenen Sorgen des Meisters machen. Er hatte eben, wie mehrfach durch seine Freunde beglaubigt ist, keine klare Vorstellung von seinem Thun und Lassen in Geldangelegenheiten, wußte also nicht, wie es anzufangen sei, um mit dem Vorhandenen auszukommen, und so ist es denn nur zu erklärlich, daß Perioden eintraten, in denen er um den leidigen Mammon verlegen war, und in fatale Bedrängnisse gerieth. Dies muß berücksichtigt werden, wenn

man nicht ungerecht über Beethoven urtheilen will. Hätte er das sorglose Temperament Mozart's besessen, so wäre er leichter über die Misère des Daseins hinweggekommen. Dies war ihm jedoch versagt

Den Beschluß dieses Abschnittes mögen einige Mittheilungen über gewisse Lebensgewohnheiten und bemerkenswerthe Eigenheiten Beethoven's nach den Überlieferungen Schindler's und Anderer bilden.

Beethoven war in materiellen Genüssen mäßig, obwohl er gern etwas Gutes aß. Er konnte in dieser Beziehung wählerisch sein, und ließ manchmal, so lange er im Wirthshaus speiste, mehrere Gerichte nacheinander bringen, wenn ihm dasjenige nicht mundete, was ihm vorgesetzt war; wodurch seine Mahlzeiten natürlich vertheuert wurden, obschon er nicht viel davon gehabt hatte. Als seine Lieblingsgerichte werden genannt: Maccaroni mit Parmesankäse und Fische, von denen er dem Schill (Sander) mit Kartoffeln den Vorzug gab. Tischgäste waren ihm vorzugsweise Freitags willkommen, weil er Werth darauf legte, dieselben mit dem genannten Fisch zu bewirthen, und dieser an Fasttagen am leichtesten zu haben war. Sein Abendessen bestand, wenn er zu Hause blieb, meist aus den Überresten des Mittagsmahles. Gern trank er ein Glas Wein, besonders aber „Ofener Gebirgswein". Doch soll er auch mit Vorliebe gefälschte Weine getrunken haben, weil sie ihm am besten schmeckten, obwohl sie ihm bei seinem Unterleibsleiden, welches ihn fast das ganze Leben hindurch quälte, schädlich waren. Dolezalek erzählte,[1]) daß er gern (des Abends) „kneipte", dabei aber mäßig im Trinken war. Abends im Speisehause rauchte er auch wohl eine Pfeife Tabak[2]) und nahm mitunter ein Glas Bier dazu, während er die Journale durchsah, von denen er der Augsburger Allgem. Zeitung den Vorzug gab. In späteren Jahren fühlte er das Bedürfniß, ein größeres Quantum geistiger Getränke zu sich zu nehmen, um nach angestrengter Arbeit etwas kräftig Anregendes zu genießen, obwohl er

[1]) An Otto Jahn.

[2]) Ein Dresdener Musikfreund — er ist längst gestorben — erzählte mir, daß er Beethoven im Wirthshause. aus einer Kalkpfeife mit langem Stil rauchend, gesehen habe, wie es damals Mode war. Sein Anzug bestand in einem blauen Frack mit gelben Metallknöpfen und hellen Pantalons.

auch dann ein gewisses Maß nicht leicht überschritt, da er nicht viel vertragen konnte. Zu seinen nothwendigsten Lebensbedürfnissen gehörte vor Allem frisches, klares Wasser, welches er tagtäglich in reichlichen Porzionen genoß.

Eine besondere Liebhaberei Beethoven's war das Baden und Waschen. In dem letzteren entwickelte er eine wahre Virtuosität. Wenn er nämlich mit seinen Kompositionen beschäftigt, und also in Gedanken versunken war, goß er, vor dem Waschtisch stehend,

„einen Krug (Wasser) nach dem andern auf die Hände, brummte oder heulte abwechselnd dabei (denn singen konnte er nicht), ohne zu merken, daß er bereits wie eine Pute im Wasser stehe, durchschritt wieder mit furchtbar rollenden Augen oder ganz stierem Blick und doch scheinbar gedankenlosem Gesicht (in welchem sein Bart öfters eine abschreckende Länge erreicht hatte), einige Male das Zimmer, trat dann und wann an den Schreibtisch, um Notirungen zu machen, und trieb dann das Waschen und Heulen wieder weiter. So lächerlich solche Scenen immer waren, so durfte es doch niemand merken lassen, noch weniger ihn in dieser nassen Begeisterung stören, denn es waren dieses Momente, oder richtiger, Stunden der tiefsten Meditation. — Was aber die Hauseigenthümer dazu sagten, wenn das Wasser durch den Boden drang, läßt sich leicht denken, und daß diese Waschübungen öfters das Verlassen der Wohnung zur Folge hatten, war ganz begreiflich."

„In seinem Haushalt, bemerkt Seyfried, herrschte eine wahrhaft admirable Confusion. Bücher und Musicalien in allen Ecken zerstreut, — dort das Restchen eines kalten Imbisses, — hier versiegelte oder halbgeleerte Bouteillen, — dort auf dem Stehpulte die flüchtige Skizze eines neuen Quatuors, — hier die Rudera des Dejeuner's, — dort am Piano, auf bekritzelten Blättern, das Material zu einer herrlichen, noch als Embryo schlummernden Symphonie, — hier eine auf Erlösung harrende Correktur, — freundschaftliche und Geschäftsbriefe den Boden bedeckend, — zwischen den Fenstern ein respectabler Laib Stracchino, ad latus erkleckliche Trümmer einer echten Veroneser Salami und trotz dieses Bunterleys hatte unser Meister die Manier, ganz im Widerspruche zur Wirklichkeit, seine Accuratesse und Ordnungsliebe bey jeder Gelegenheit mit ciceronianischer Eloquenz herauszustreichen. Nur, wenn Tage, Stunden, oft Wochen lang etwas Benöthigtes gesucht werden mußte, und alles Bemühen fruchtlos blieb, dann ging's aus einem andern Tone, und Unschuldige sollten das Bad ausgießen. 'Ja, ja!' — wurde kläglich gejammert — 'das ist ein Unglück! Nichts kann an Ort und Stelle bleiben, wo ich es hingelegt; Alles wird mir verräumt; Alles geschieht mir zum Possen; o, Menschen, Menschen!' — Die Dienerschaft aber kannte den gutmüthigen Murrkopf; ließ ihn nach Herzenslust fortbrummen, und — wenige Minuten — so war alles vergessen, bis ein ähnlicher Anlaß dieselbe Scene erneuerte." —

Die Tageseintheilung war eine mehrentheils feststehende. In der Regel erhob er sich mit Tagesanbruch vom Bett, und begab sich dann alsbald auch an die Arbeit. Sein Frühgetränk bestand meist aus Kaffee. Oft kochte er sich ihn selbst auf einer Maschine. Wenn irgendwo, so war er hier haushälterisch, denn er zählte mit der größten Gewissenhaftigkeit die Kaffeebohnen jedesmal ab, von denen er auf die Tasse 60 Stück rechnete. Hätte Beethoven diese kuriose Sparsamkeit auf alle anderen Lebensbedürfnisse übertragen, so würde er vermuthlich weniger Geldsorgen gehabt haben.

„Der ganze Vormittag," so berichtet Seyfried, „vom ersten Lichtstrahl bis zur Tafelzeit, war der mechanischen Arbeit, dem Niederschreiben nämlich, geweiht; des Tages Rest gehörte zum Denken und Ordnen der Ideen. Kaum den letzten Bissen zum Munde geführt, wurde, falls er keinen weiteren Ausflug in petto hatte, die gewöhnliche Promenade angetreten; das heißt: er lief im Dupplirschritt, wie gestachelt dazu, ein paarmahl 'um die Stadt', welche damals von 'schönen Promenaden' umgeben war. Die Witterung kümmerte ihn dabei nicht, es war ihm völlig gleichgiltig, ob es draußen regnete und stürmte, oder nicht. Auch die Jahreszeit machte dabei keinen Unterschied, ebensowenig auch Hitze und Kälte. Unterwegs arbeitete er im Kopfe, und machte sich entweder auf der Stelle Notizen in das Notenpapier, welches er stets bei sich führte, oder schrieb das, was ihm während der Promenade eingefallen war, unmittelbar nach seiner Heimkunft nieder. Hatte er die Sommermonate, wie es meist geschah, auf dem Lande in der Umgebung Wien's zugebracht, so kehrte er im Herbst 'sonnenverbrannt' nach der Stadt zurück, da er sich während der Villeggiatur so viel als möglich im Freien aufhielt. 'Der Winter gab ihm wieder seinen etwas gelblichen Teint zurück', wie Schindler bemerkt. Spätestens um 10 Uhr Abends begab Beethoven sich zur Ruhe."

Über Beethoven's äußere Erscheinung sagt der ebengenannte Gewährsmann:

„Beethoven dürfte schwerlich über 5 Fuß 4 Zoll Wiener Maß gemessen haben. Sein Körper war gedrängt, von starkem Knochenbau und kräftiger Musculatur; sein Kopf ungewöhnlich groß, mit langem, struppigem, fast ganz grauem Haar bewachsen, das nicht selten vernachlässigt um seinen Kopf hing, und ihm ein etwas verwildertes Aussehen gab, wenn noch dazu sein Bart eine übermäßige Länge erreicht hatte, was sehr oft der Fall war. Seine Stirn war hoch und breit; sein braunes Auge klein, das sich beim Lachen beinahe ganz in den Kopf versteckte; dagegen trat es plötzlich in ungewöhnlicher Größe hervor, rollte entweder blitzend herum, den Stern fast immer nach oben gewandt, oder es bewegte sich gar nicht, stier vor sich hin blickend, sobald sich irgend eine Idee seiner bemächtigte.

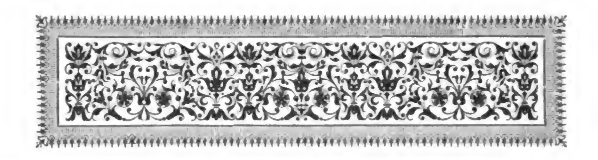
Damit erhielt aber sein ganzes Äußere eben so plötzlich eine auffallende Veränderung, ein sichtbar begeistertes und imponirendes Ansehen, so zwar, daß sich diese kleine Gestalt eben so riesenmäßig vor einem emporhob, wie sein Geist. Diese Momente der plötzlichen Begeisterung überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Straße, und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden.[1]) Was in ihm vorging, prägte sich nur in seinem leuchtenden Auge und Gesichte aus, niemals aber gestikulirte er weder mit dem Kopfe noch mit den Händen, ausgenommen wenn er vor dem Orchester stand. Sein Mund war gut geformt und ebenmäßig die Lippen. Die Nase etwas breit. Sein Lächeln verbreitete über das ganze Gesicht etwas überaus Gütiges und Liebreiches, das in der Conversation mit Fremden besonders wohl that, indem er sie aufmunterte; dagegen war sein Lachen oft übermäßig schallend und verzerrte das geistreiche und stark markirte Gesicht; der große Kopf schwoll auf, das Gesicht wurde noch breiter, und das Ganze glich nicht selten einer grinsenden Fratze. Gut, daß es nur immer schnell vorübergehend war. Das Kinn hatte in der Mitte und an beiden Seiten eine längliche Vertiefung, die dem Ganzen eine muschelartige Gestaltung und eine besondere Eigenthümlichkeit verlieh."

Diese Personalbeschreibung bezieht sich theilweise auf die spätere Altersstufe Beethoven's, denn Schindler machte erst im Jahr 1814 des Meisters Bekanntschaft, mithin als dieser im 44. Lebensjahr stand.

---

[1]) Damit stimmt überein, was ein Herr v. Malfatti-Rohrenbach über die letzten Lebensjahre Beethoven's berichtete: „Jeder Droschkenkutscher kannte ihn und die Leute wichen achtungsvoll zurück, wenn er einherwandelte, das Notizbuch oder einen Bleistift in der Hand, mit aufgerichtetem Kopfe, oder auch gemüthlich mit dem Stecher Land und Leute beobachtend."





VI.

In Amor's Banden.

„Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!"

Das hohe Lied Schiller's „An die Freude", dem diese Verse angehören, jenes Lied, welches Beethoven's Sinn bis beinahe an's Lebensende beschäftigte, hatte dessen Aufmerksamkeit schon frühzeitig in Anspruch genommen. Zu Beginn des Jahres 1793, also kurze Zeit nachdem Beethoven seinen Wohnsitz in Wien aufgeschlagen, schrieb der Bonner Staatsrath Fischenich über ihn an Charlotte v. Schiller:

„Er wird auch Schiller's Lied an die Freude und zwar jede Strophe bearbeiten."

Beethoven war also mit diesem Gedicht schon sehr wohl bekannt, als er noch in Bonn weilte. Sicher wurde sein Feuergeist durch den poetischen Schwung desselben lebhaft entzündet, und denkbar ist es, daß sein Inhalt auch mit die zarten Gefühle für das andere Geschlecht in ihm erwecken half. Thatsächlich gerieth das Herz des Jünglings schon während der Bonner Zeit, wenn auch nur vorübergehend, wie es bei ersten Liebesregungen der Fall zu sein pflegt, wiederholt in

flammen. Im Hause der Frau v. Breuning erschien eine junge Dame, Jeanette d'Honrath aus Köln, für einige Zeit zum Besuch. Wegeler sagt von ihr:

„Sie war eine schöne, lebhafte Blondine, von gefälliger Bildung und freundlicher Gesinnung, welche viele Freude an der Musik und eine angenehme Stimme hatte."

Um ihre Hand bemühte sich ein österreichischer, in Köln stationirter Werbehauptmann, Namens Carl Greth, der spätere Feldmarschall-Lieutenant und Inhaber des österreichischen Infanterie-Regiments Nr. 23, den sie auch heirathete.

Es giebt Mädchennaturen, denen es eine gewisse harmlose Genugthuung gewährt, Huldigungen von Jünglingen entgegen zu nehmen, um dieselben dann in schelmischer, für leicht erregbare Gemüther doppelt anziehender Naivetät mit jenem „Zauberfädchen" zu umschlingen, „das sich nicht zerreißen läßt." Von dieser Art scheint Jeanette d'Honrath gewesen zu sein, denn beim Musiziren mit Beethoven „neckte sie ihn, so fügt Wegeler hinzu, mehrmals durch den Vortrag eines damals bekannten Liedes":

Mich heute noch von Dir zu trennen
Und dieses nicht verhindern können,
Ist zu empfindlich für mein Herz!

Eine zweite zarte Neigung, die Beethoven offen zur Schau trug,[1]) widmete er bald darauf einem „schönen und artigen" Fräulein Westerhold. Sein Liebesgefühl zu diesem Mädchen war so stark und auffallend, daß Bernhard Romberg noch nach Jahrzehnten Mancherlei davon zu erzählen wußte.

Wegeler berichtet in Übereinstimmung mit Stephan v. Breuning, Ferd. Ries und Romberg, daß Beethoven „nie ohne Liebe" und meist von ihr im hohem Grade ergriffen war. Dem fügt Wegeler hinzu:

„in Wien war Beethoven, wenigstens so lange ich da lebte, immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, so doch sehr schwer geworden wären. Bemerken will ich noch, daß so viel mir bekannt geworden, jede seiner Geliebten höheren Ranges war."

---

[1]) Im Gegensatz zu Dolezalek's Behauptung, „daß man ihm nie anmerkte, wenn er verliebt war."

Diese Äußerung Wegeler's ist, wie sich zeigen wird, mit einer gewissen Einschränkung richtig.

Beethoven's Persönlichkeit übte auf manche, zur Schwärmerei geneigte Damen eine ungewöhnliche Anziehungskraft aus, trotzdem er „sehr häßlich" war, wie die Gräfin Gallenberg, geb. Comtessa Giulietta Guicciardi, von der bald die Rede sein wird, in einer Unterhaltung mit Otto Jahn bemerkte. Robert Schumann schrieb seiner Schwägerin Therese als neunzehnjähriger Jüngling aus Brescia:

„Die Engländerinnen lieben alle mit dem Kopfe, d. h. sie lieben Brutus'se oder Lord Byron's, oder Mozarte und Raphaele, weniger die äußere Schönheit, wie Apollo's oder Adonis'se, wenn nicht der Geist schön ist: die Italienerinnen machen es umgekehrt und lieben allein mit dem Herzen; die Deutschen vereinigen Beides . . . . ."

Bei Beethoven traf nur das eine Moment zu: er fesselte deutsche Jungfrauen durch seine künstlerischen und geistigen Eigenschaften. Und da er selbst von lebhaft empfindendem, feurigen Naturell war, so ist es um so erklärlicher, wenn er sich leicht von den Pfeilen des schalkischen Liebesgottes getroffen fühlte.

So verhielt es sich z. B. mit Marianne Willmann, der schönen, talentvollen Bühnensängerin, die Beethoven schon von Bonn her kannte. Ihr erstes theatralisches Debüt hatte sie zu Wien, wo sie durch Rhigini ausgebildet worden war, in Umlauf's Oper „Der Ring der Liebe, oder Zemiren's und Azor's Ehestand" mit günstigem Erfolg gemacht. Dann war sie (1787) an der Frankfurter Bühne thätig, und von dort kam sie 1788 nach Bonn. Hier blieb sie, abgesehen von einzelnen Kunstreisen, die sie in Begleitung ihres Vaters, eines tüchtigen Cellospielers, und ihrer älteren Schwester, einer Schülerin Mozart's, unternahm, bis Mitte 1793.

Inzwischen hatte sich Marianne Willmann zu einer vorzüglichen Sängerin ausgebildet, und einen Ruf erworben, der sie für größere Bühnen begehrenswerth machte. Zunächst fand sie zum Karneval 1794 ein Engagement als Primadonna bei einem Theater Venedig's. Von dort ging sie über Graz und Wien nach Berlin, machte daselbst aber kein Glück, und kehrte nach Wien zurück, um an der kaiserlichen Oper thätig zu sein. Beethoven, der ihre Bekanntschaft nicht erst zu

suchen brauchte, trat ihr bald näher, verliebte sich in sie und warb um ihre Hand, fand indessen keine Gegenliebe, „weil er so häßlich war, und halb verrückt!" wie eine Nichte Mariannen's, die Tochter von deren Bruder, Max Willmann, aussagte.[1]) Beethoven durfte sich glücklich preisen, dieser Neigung nicht zum Opfer gefallen zu sein. Marianne Willmann starb im Januar 1802 nach kurzer Ehe, die sie 1799 mit einem gewissen Galvani geschlossen hatte.

Nach einer Mittheilung Bertolini's, dem mehrjährigen ärztlichen Berather Beethoven's, hatte dieser „gewöhnlich eine Flamme: die Guicciardi, Frau v. Frank, Bettina Brentano".[2]) Czerny behauptete auch, daß er für die, nicht mit äußeren Vorzügen ausgestattete Gräfin Keglivics, der er seine Es dur-Sonate op. 7 zueignete, ein mehr als lebhaftes Interesse empfunden haben soll.

Unter allen diesen Neigungen wurde für Beethoven nur die Liebe zu Giulietta Guicciardi bedeutungsvoll. Giulietta, aus einem altadligen italienischen Geschlecht abstammend, war die Tochter des Grafen Franz Joseph Guicciardi, und wurde am 23. November 1784 geboren. Im Jahr 1800 stieg ihr Vater, nachdem er seit 1792 verschiedene Ämter im österreichischen Staatsdienst verwaltet, zum Hofrath der k. k. böhmischen Hofkanzlei in Wien auf. Da Giulietta's Mutter eine geborene Gräfin Brunswick war, so fand Beethoven bei seinen Beziehungen zu der Familie dieses Namens bald Gelegenheit, mit ihr in nähere Berührung zu kommen. Ohne Zweifel gab zunächst die Kunst Veranlassung dazu; denn Giulietta war musikalisch, und eine gewandte Klavierspielerin. Ihre Schönheit und Liebenswürdigkeit machte auf Beethoven einen so tiefen Eindruck, daß sein Herz schnell für sie in Feuer und Flammen gerieth. Bis zu welchem Grade er von dieser Neigung ergriffen wurde, ist aus dem an Wegeler gerichteten Briefe vom 16. November 1801 zu ersehen. In demselben heißt es:

„Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie

---

[1]) Thayer II, 58.

[2]) Ebendas. II, 166. Von einer wirklichen Liebe zu Bettina Brentano kann nicht die Rede sein.

traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; ich muß mich nun noch wacker herumtummeln."

Beethoven spricht ausdrücklich von dem „zauberischen Mädchen", das ihn liebt, und so ist nicht daran zu zweifeln, daß seine Neigung vollkommen erwiedert wurde. Thayer vermuthet, daß er sich auch förmlich um die Hand der schönen Giulietta bemüht habe, daß sie für ihre Person nicht abgeneigt gewesen sei, ihm dieselbe zum Ehebunde zu reichen, und daß, „der eine Theil ihrer Eltern der Heirath zugestimmt, der andere hingegen, wahrscheinlich der Vater, sich weigerte, das Glück seiner Tochter einem Manne ohne Rang, Vermögen und feste Anstellung anzuvertrauen." Wie groß aber Beethoven's Sehnsucht nach der Gemeinschaft einer liebenden Seele war, zeigen folgende Worte, die er sich um diese Zeit, oder doch nicht um Vieles später notirte. Sie lauten:

„Nur Liebe — ja nur sie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — laß mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist."

Die Beziehung zu Giulietta Guicciardi wurde bald vollständig durch die Bewerbung des Grafen Gallenberg[1]) gelöst, mit dem sie am 3. November 1803 die Ehe einging. Es blieb von dem zarten Verhältniß Beethoven's zu dieser Dame nur jene herrliche Tondichtung übrig, welche wir noch heute als eine köstliche Blüthe seines Genius bewundern: die unter dem Namen „Mondscheinsonate" bekannte Komposition in Cis moll, op. 27, Nr. 2. Sie entstand wahrscheinlich im

---

[1]) Graf Wenzel Robert v. Gallenberg, geb. 28. Dez. 1783 in Wien, gest. 13. März 1839 in Rom, war Komponist und schrieb eine große Zahl von Balleten nebst einiger Klaviermusik. Während der Jahre 1821—23 leitete er gemeinschaftlich mit dem Impresario Barbaja das Wiener Hofopertheater. Im Jahr 1829 trat er auf eigenes Risiko an die Spitze des Theaters am Kärthnerthor. Große Verluste nöthigten ihn aber, diese Stellung bald wieder aufzugeben, und, wie Fétis bemerkt, nach Italien zu flüchten, wo er bis zu seinem Tode blieb.

Herbst 1801, und erschien mit der Widmung an Giulietta G. im März 1802.

Nach der Verheirathung begab sich Giulietta mit ihrem Manne, dem Grafen Gallenberg, nach Italien. Von dort kehrte das Paar im Jahr 1821 nach Wien zurück. Im folgenden Jahre hatte Beethoven eine Begegnung mit seiner ehemaligen Geliebten, über die er sich sehr abfällig gegen Schindler aussprach. Seine Äußerungen endeten mit den Worten: „arrivée a Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.“ Worauf sich dieser Ausdruck der Verachtung beziehen könnte, weiß man nicht.

So schmerzlich Beethoven auch durch die Entsagung auf Giulietta G. berührt worden sein mochte — diese Liebesaffaire war für ihn eine wohlthätige Schickung gewesen. Er wurde dadurch zeitweilig der Schwermuth enthoben, welche die Sorge um sein Gehör über ihn gebracht hatte. Zeitweilig, sagen wir, denn wie es trotz des Bewußtseins, zu lieben und geliebt zu werden, bisweilen in ihm aussah, zeigt uns das bekannte testamentarische Dokument, welches Beethoven zu Anfang des Herbstes 1802 niederschrieb. „Mit Freude eil ich dem Tode entgegen — komm wann Du willst, ich gehe Dir muthig entgegen,“ heißt es in diesem denkwürdigen Vermächtniß. Zum Glück für die Kunst unterlag sein kräftiger Geist nicht. Was er im November des vorhergehenden Jahres an Wegeler geschrieben hatte: „ich will dem Schicksal in den Rachen greifen,“ wurde zur Wahrheit.

Mit dem „Lieben“ war's freilich für eine geraume Weile vorbei; der Schmetterling hatte sich an der Flamme die Flügel verbrannt. Doch verlor Beethoven darüber keineswegs die lebhafte Empfänglichkeit für das schöne Geschlecht. Ferd. Ries berichtet darauf bezüglich:

> „Beethoven sah Frauenzimmer sehr gerne, besonders schöne, jugendliche Gesichter, und gewöhnlich, wenn wir an einem etwas reizenden Mädchen vorbeigingen, drehte er sich um, sah es mit seinem Glase nochmals scharf an und lachte oder grinzte, wenn er sich von mir bemerkt fand. Er war sehr häufig verliebt, aber meistens nur auf kurze Dauer. Da ich ihn einmal mit der Eroberung einer schönen Dame neckte, gestand er mir, die habe ihn am stärksten und längsten gefesselt — nämlich volle sieben Monate.“

An einer anderen Stelle seiner Erinnerungen erzählt Ries:

„Beethoven besuchte mich nie öfter, als da ich im Hause eines Schneiders wohnte, wo drei sehr schöne, aber durchaus unbescholtene Töchter waren."

Mit Bezug auf diese Mädchen schloß Beethoven einen Brief vom 24. Juli 1804 an Ries in scherzhafter Weise also:

„schneidern Sie nicht zu viel, empfehlen Sie mich der Schönsten der Schönen; schicken Sie mir ein halbes Dutzend Nähnadeln." —

Auch für kleine harmlose galante Abenteuer war Beethoven nicht unempfänglich. In der Zeit, aus welcher der soeben erwähnte Brief herrührt, wohnte er in Baden. Ries kam eines Abends dahin, um seine Lektionen bei ihm fortzusetzen.

„Dort fand ich, so berichtet er, eine schöne, junge Dame bei ihm auf dem Sopha sitzen. Da es mir schien, als käme ich ungelegen, so wollte ich gleich mich entfernen, allein Beethoven hielt mich zurück und sagte: 'Spielen Sie nur einstweilen!' Er und die Dame blieben hinter mir sitzen. Ich hatte schon sehr lange gespielt, als Beethoven auf einmal rief: 'Ries, spielen Sie etwas Verliebtes!' Kurz nachher: 'etwas Melancholisches!' Dann: 'etwas Leidenschaftliches!' u. s. w. —"

„Aus dem, was ich hörte, konnte ich schließen, daß er wohl die Dame in etwas beleidigt haben müsse, und es nun durch Launen gut machen wolle. Endlich sprang er auf und schrie: 'Das sind ja lauter Sachen von mir!' Ich hatte nämlich immer Sätze aus seinen eigenen Werken, nur durch einige kurze Übergänge an einander gereiht, vorgetragen, was ihm aber Freude gemacht zu haben schien. Die Dame ging alsbald fort, und Beethoven wußte zu meinem Erstaunen nicht, wer sie war. Ich hörte nun, daß sie kurz vor mir hereingekommen sei, um Beethoven kennen zu lernen. Wir folgten ihr bald nach, um ihre Wohnung und dadurch später ihren Stand zu erforschen. Von Weitem sahen wir sie noch (es war mondhell), allein plötzlich war sie verschwunden. Wir spazierten nachher unter mannigfaltigen Gesprächen wohl noch anderthalb Stunden in dem angrenzenden schönen Thal. Beim Weggehen sagte Beethoven jedoch: 'Ich muß herausfinden, wer sie ist, und Sie müssen helfen.' Lange Zeit nachher begegnete ich ihr in Wien und entdeckte nun, daß es die Geliebte eines ausländischen Prinzen war. Ich theilte meine Nachricht Beethoven mit, habe aber nie, weder von ihm, noch von sonst jemand etwas weiteres über sie gehört."

Diese Anekdote zeigt, im Zusammenhange mit den vorhergehenden Erzählungen seines Schülers betrachtet, wie leicht Beethoven's Sinn auch momentan durch weibliche Schönheit gefangen genommen werden konnte. Offenbar hatte die apokryphe „Geliebte des ausländischen Prinzen" sich nur einmal den, zu jener Zeit schon berühmten Tonmeister

von Person ansehen wollen. Nachdem ihre Neugierde befriedigt war, empfahl sie sich auf Nimmerwiedersehen.

Man könnte im Hinblick auf dergleichen, an sich bedeutungslose Vorkommnisse vielleicht meinen, daß Beethoven in einem gewissen Sinne leichtfertig oder wenigstens doch leichtlebig gewesen sei. Dafür liegen aber keine Anhaltspunkte vor. Ist auch nicht anzunehmen, daß er sein Leben in mönchischer Askese hingebracht habe, so bewahrte ihn doch jedenfalls sein stark ausgebildetes sittliches Gefühl vor allen Ausschweifungen, denen sich übertrieben sinnlich geartete Naturen leicht hingeben. Durch glaubwürdige Personen ist es bezeugt, daß Beethoven in moralischer Hinsicht strengen Grundsätzen huldigte. Dies offenbarte sich schon in seinen Jünglingsjahren. Nikolaus Simrock, der ehemalige Hornist in der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn, erzählte, daß man auf der Reise nach Mergentheim[1]) im Jahr 1791 bei einem unterwegs eingenommenen Mittagessen die aufwartende Kellnerin veranlaßt habe, Beethoven durch scherzhaft gemeinte Koketterien in Versuchung zu bringen. Er ließ sich aber darauf in keiner Weise ein und verabreichte dem Mädchen, als dasselbe trotzdem sein Spiel noch weiter fortsetzte, einen kräftigen Denkzettel in Form einer Ohrfeige. Das Konkubinat, in welcher Form auch immer, war ihm in tiefster Seele verhaßt, und ebenso jede Art des Cicisbeates. Schindler erzählt, daß er mit einem sonst ihm werthen Wiener Berufsgenossen, der sich des letzteren schuldig gemacht, innerlich gebrochen und seine Grüße bei Begegnungen kaum „mit der gewöhnlichen Höflichkeit erwiedert“ habe. Die mitgetheilten Thatsachen stimmen völlig mit Dolezalek's Angabe überein, daß Beethoven sich nicht betheiligt habe, „wenn das Gespräch auf Zoten und dergleichen kam“. Dr. Weißenbach durfte daher über ihn sagen:

„Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angeborenen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht haben mich oft Äußerungen dieses Gemüths wahrhaft entzückt. Entheiligung dessen, was er liebt und ehrt, durch Gesinnung, Wort und Werk kann es zu Zorn, Wehre und auch Thränen bringen. Darum ist es mit

---

[1]) S. Bd. I, S. 60 d. Bl.

der gemeinen Welt auf ewig zerfallen. Für das moralische Recht ist es so heiß erglüht, daß es sich dem nicht freundlich mehr zuzuwenden vermag, an dem es eine böse Befleckung erschauen hat müssen .... In Hinsicht auf die Sünde der Lust ist er unbefleckt, daß er wohl Bürger's Lied von der Manneskraft allen Männern der Haupt- und Residenzstadt zurufen kann."

In dem letzten Satz betont Weißenbach, der als erfahrener Arzt in psychologischer Hinsicht tiefer zu sehen vermochte als unkundige Beobachter, den leicht verständlichen Gegensatz zwischen Beethoven's Unverdorbenheit in sittlichen Dingen, und dem mit gewohnheitsmäßiger Routine vollführten unzüchtigen Lebenswandel der damaligen Wiener Männerwelt, indem er auf die unbescholtene Mannhaftigkeit des Meisters hinweist. Das wollte er offenbar sagen und nichts anderes.

Um den Zeitpunkt, bei welchem wir stehen geblieben waren, beschäftigte Beethoven sich mit Vollendung der heroischen Symphonie, so wie mit seiner Oper „Fidelio", welche im Jahr 1805 beendigt wurde. Wir wissen schon, daß er diesem Werke auf Antrieb seiner Freunde im folgenden Winter eine theilweise Umgestaltung angedeihen ließ. Außerdem war er im Jahr 1806 nicht allein durch die Komposition der B dur-Symphonie und des Violinkonzertes für Clement in Anspruch genommen, sondern auch durch einige andere größere, allerdings erst 1807 völlig beendete Werke, wie die Streichquartette op. 59, die C moll-Symphonie, die C dur-Messe und Coriolan-Ouvertüre. Nichtsdestoweniger blieb ihm hinreichende Muße zur regen Betheiligung am gesellschaftlichen Leben und Treiben. Fand er sich doch veranlaßt, damals auf einer Seite seiner Skizzen zu den vorerwähnten Quartetten die Worte zu notiren: „Ebenso wie Du Dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, ebenso ist's möglich Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben." Und zu alledem kam noch ein neues Liebesverhältniß, welches auf's Tiefste in sein Leben eindrang. Wir werden sogleich mehr darüber erfahren.

Nachdem Beethoven in der ersten Hälfte des Jahres 1806 angestrengt gearbeitet hatte, begab er sich nach Ungarn, zunächst zu seinem Freunde Franz Brunswick, und bald darauf in einen ungarischen Badeort. Von dort aus richtete er an die Dame seines Herzens einen in drei Absätzen geschriebenen Brief, von dem Schindler irrthümlich

annahm, daß er für Giulietta Guicciardi, die schon seit drei Jahren verheirathet war, bestimmt gewesen sei. Derselbe fand sich erst nach Beethoven's Tode vor. Es ist nicht erwiesen, daß die Persönlichkeit an die er gerichtet wurde, ihn auch wirklich erhalten habe. Wer jene Dame war, dafür liegt bis jetzt noch kein direkter Beweis vor. Doch ist durch Thayers Untersuchungen das Dunkel in dieser Angelegenheit so weit gelichtet worden, daß man mit größter Wahrscheinlichkeit unter der Geliebten des Meister's die Gräfin Therese Brunswick zu denken hat. Sie war es, bezüglich deren Beethoven im Jahr 1807 an Brunswick schrieb: Küsse Deine Schwester Therese, sage ihr, ich fürchte, ich werde groß, ohne daß ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, werden müssen," — sie war es, die ihm ihr Portrait in Öl gemalt verehrte,[1]) und der die Sonate op. 78 zugeeignet wurde.

Der fragliche Brief aber lautet wörtlich:

„Am 6. Juli, Morgens.[2])

Mein Engel, mein alles, mein Ich — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit deinem) — erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt, welcher nichtswürdige Zeitverderb in d. g. — Warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht — kann unsere Liebe anders bestehen, als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen, kannst du es ändern, daß du nicht ganz mein, ich nicht ganz dein bin. — Ach Gott, blick' in die schöne Natur und beruhige dein Gemüth über das Müssende — die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit dir, dir mit mir — nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für dich leben muß — wären wir ganz vereinigt, du würdest dieses Schmerzliche ebensowenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich; ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an; da es an Pferden mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg; auf der letzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren — machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur,[3]) und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg — ohne solche Postillone, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs. Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hieher dasselbe Schicksal mit

[1]) S. S. 60 dieses Bandes.

[2]) Thayer hat überzeugend nachgewiesen, daß dieser Brief im Sommer des Jahres 1806, und zwar der erste und zweite Theil desselben nicht, wie Beethoven's irrthümliche Datirung besagt, am 6., sondern am 7., und der dritte am 8. Juli geschrieben wurde.

[3]) Beethoven war frei von Todesfurcht, und also auch in dieser Beziehung ein Held. Sagte er doch auch einmal, ein rechter Mann muß zu sterben wissen.

acht Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum innern vom äußern. Wir werden uns wohl bald sehen, auch heute kann ich dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen[1]) Tage über mein Leben machte — wären unsere Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine d. g. Die Brust ist voll, dir viel zu sagen — ach — es giebt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist — erheitere dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein alles, wie ich dir; das übrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muß und sein soll.

Dein treuer Ludwig.

Abends, Montags am 6. Juli.

Du leidest, du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage, wo die Post von hier nach K. geht. — du leidest — ach, wo ich bin, bist auch du mit mir, mit mir und dir werde ich machen, daß ich mit dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine ebensowenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und doch — ist hierin wieder das Göttliche des Menschen — ich weine, wenn ich denke, daß du erst wahrscheinlich Sonnabends die Nachricht von mir erhältst — wie du mich auch liebst — stärker liebe ich dich doch — doch nie verberge dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich schlafen gehen. Ach Gott — so nah'! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsere Liebe — aber auch so fest, wie die Veste des Himmels.

Guten Morgen, am 7. Juli.

Schon im Bette drängen sich die Ideen zu dir, meine unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksal abwartend, ob es uns erhört — Leben kann ich entweder nur ganz mit dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in deine Arme fliegen kann und mich ganz heimathlich bei dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es seyn — du wirst dich fassen, umsomehr da du meine Treue gegen dich kennst, nie kann eine andere mein Herz besitzen, nie — nie — o Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in W.(ien) so wie jetzt ein kümmerliches Leben — deine Liebe machte mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit,

[1]) Für das Wort „einigen" ist jedenfalls „wenigen" zu setzen.

Gleichheit des Lebens — kann diese bei unserm Verhältnisse bestehen? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit du den B. gleich erhälst. — Sei ruhig, nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen — sei ruhig, liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein alles — lebe wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treueste Herz deines geliebten L.

ewig Dein
ewig mein
ewig unß."

Ob Beethoven nach Beendigung seiner Bäder, von denen er im zweiten Abschnitt dieses Briefes spricht, nochmals die gräflich Brunswick'sche Familie besuchte, ist unbekannt. Vermuthlich wandte er sich aber sogleich direkt nach Schlesien, um den Fürsten Lichnowsky auf dessen nahe bei Troppau gelegenem Gut vor der Rückkehr nach Wien jenen Besuch abzustatten, welcher ein ebenso plötzliches als unerwartetes Ende nahm.[1])

Bevor Beethoven wieder in Wien eintraf, was zu Ende Oktober geschah, berichtete Breuning an Wegeler:

„Seine Gemüthsstimmung ist meistens sehr melancholisch, und nach seinen Briefen zu urtheilen, hat der Aufenthalt auf dem Lande ihn nicht erheitert."

Breuning kannte nicht den Grund dieser Depression, den man leicht aus dem vorstehend mitgetheilten Briefe an die „unsterbliche Geliebte" entnehmen kann. Was Beethoven damals in seinem Innern mit sich herumtrug, wußte außer den Nächstbetheiligten jedenfalls Niemand weiter. Und so vollständig bewahrte er das Geheimniß seines Herzens, daß erst mehrere Jahre später etwas darüber verlautete.

Inzwischen hatte sich Beethoven's Liebesgefühl bis zu solcher Höhe gesteigert, daß er im Frühjahr 1810, als er die Zeit gekommen glaubte, um die vorbereitenden Schritte zu der von ihm ersehnten ehelichen Verbindung mit seiner Erwählten thun zu müssen, am 2. Mai seinem alten Freunde Wegeler schrieb:

„Du wirst mir eine freundschaftliche Bitte nicht abschlagen, wenn

---

[1]) S. Bd. I S. 169 d. Bl.

ich Dich ersuche, mir meinen Taufschein zu besorgen. — Was nur immer für Unkosten dabei sind, da Steffen Breuning mit Dir in Verrechnung steht, so kannst Du Dich ja gleich bezahlt machen, so wie ich hier an Steffen gleich Alles ersetzen werde. — Solltest Du auch selbst es der Mühe werth halten, der Sache nachzuforschen und es Dir gefallen, die Reise von Coblenz nach Bonn zu machen, so rechne mir nur Alles an. — Etwas ist unterdessen in Acht zu nehmen; nämlich: daß noch ein Bruder früherer Geburt vor mir war, der ebenfalls Ludwig hieß, nur mit dem Zusatze: Maria, aber gestorben ist. Um mein gewisses Alter zu bestimmen, muß man also diesen erst finden, da ich ohnedies schon weiß, daß durch Andere hierin ein Irrthum entstanden, da man mich älter angegeben, als ich war. — Leider habe ich eine Zeitlang gelebt, ohne selbst zu wissen, wie alt ich bin. — Ein Familienbuch hatte ich, aber es hat sich verloren, der Himmel weiß, wie. — Also, laß Dich's nicht verdrießen, wenn ich Dir diese Sache sehr warm empfehle, den Ludwig Maria und den jetzigen nach ihm gekommenen Ludwig ausfindig zu machen. — Je bälder Du mir den Taufschein schickst, desto größer meine Verbindlichkeit."—

Man sieht, wie wichtig Beethoven diese Angelegenheit nahm, wieviel ihm darauf ankam, das richtige Taufzeugniß zu erhalten. Sein Wunsch wurde auch erfüllt. Doch nützte es ihm für den bewußten Zweck nichts mehr: das Schicksal hatte es anders mit ihm beschlossen. Im Sommer desselben Jahres meldete Stephan v. Breuning seinem Schwager Wegeler:

„Beethoven sagt mir alle Woche wenigstens einmal, daß er Dir schreiben will; allein ich glaube, seine Heiraths-Parthie hat sich zerschlagen, und so fühlt er keinen so regen Trieb mehr, Dir für die Besorgung des Taufscheins zu danken."

Beethoven muß von einer baldigen Verwirklichung seiner Ehestandswünsche vollständig überzeugt gewesen sein, sonst hätte er den Coblenzer Freund nicht in so dringlicher Weise um die schleunige Besorgung des Taufscheines gebeten. Über die Ursache der Vereitelung seiner Hoffnungen ist nichts bekannt. Doch darf man als sicher annehmen, daß der Anlaß dazu nicht von ihm, sondern von den seiner Geliebten zunächststehenden Verwandten ausging. War diese Geliebte wirklich die Schwester des ihm so nah befreundeten Grafen Brunswick, wie kaum noch bezweifelt werden kann, so ist die Vermuthung gerechtfertigt, daß ihre Angehörigen dem, wohl möglichst lange verheimlichten Verhältniß im entscheidenden Augenblicke aus

naheliegenden Gründen ein Ende bereiteten. Neben Beethoven's persönlichen Verhältnissen dürfte hauptsächlich dabei der für aristokratische Kreise keineswegs begehrenswerthe Familienanhang des Meisters mitbestimmend gewesen sein. Sein gräflicher Freund Franz Brunswick war jedenfalls nicht mitwirkend dabei betheiligt, da die Beziehung zu diesem nach wie vor eine unverändert herzliche blieb. Die jähe Zertrümmerung seines lange geträumten Glücks aber mußte ein furchtbarer Schlag für ihn sein. Nachdem er sich von der Betäubung desselben einigermaßen erholt hatte, schrieb er das F moll-Quartett, um sein Herz zu erleichtern. Wovon es erfüllt und bewegt war, ist in diesem Werk deutlicher ausgesprochen, als Worte es zu sagen vermögen.

Beethoven's Liebesverhältniß löste sich um die Mitte Mai des Jahres 1810 auf. Bald danach kam er mit Bettina v. Arnim in Berührung. Sie fand ihn, als sie ihn in seiner Behausung aufsuchte, am Klavier. Er ließ sich durch ihre Anwesenheit nicht stören, und sang ihr sogleich nach der kurzen Begrüßung außer dem Liede „Kennst Du das Land" noch dasjenige zu Goethe's „Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe" vor, welches ohne Zweifel mit Bezug auf seine verunglückte „Heirathspartie" komponirt wurde. Vermochte Bettina auch nicht die Wunde zu heilen, welche soeben seinem Herzen geschlagen worden war, so wirkte doch ihre jugendlich anmuthige Erscheinung im Verein mit ihrem lebensvoll geistreichen Wesen wohlthätig ablenkend und zerstreuend auf ihn. Wenn Beethoven sich dadurch zu animirtem Gedankenaustausch mit ihr angeregt fühlte, wenn er äußerlich zufrieden erschien, und auf ihr freundliches, zutrauliches Entgegenkommen einging, ja, die Miene der Heiterkeit und Lebenslust zur Schau trug, um seinen Seelenschmerz zu verbergen, so konnte sie vermeinen, ihm ein tieferes Interesse, eine Neigung für ihre Persönlichkeit eingeflößt zu haben. Hierauf lassen wenigstens die Briefe[1]) schließen, welche sie zum großen Theil erfunden und in Beethoven's Namen an sich selbst gerichtet hat — jene Briefe, die neben dem Aus-

---

[1]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 191.

druck verehrungsvollster Freundschaft einen stellenweise stark ausgeprägten erotischen Beigeschmack haben.

Wie weit aber Beethoven, der überdies wußte, daß Bettina sich im Brautstande befand, damals von der Neigung zu derartigen Kundgebungen entfernt war, welche Gefühlstonart vielmehr sein Inneres durchzitterte, davon zeugt eben sein, im Oktober desselben Jahres komponirtes F moll-Quartett, mit welchem er bestrebt war, den auf ihm lastenden Druck abzustreifen — ein echt künstlerisches Verfahren, vermöge dessen sich bekanntlich auch Goethe aus ähnlichen Gemüthszuständen rettete.

Im Frühjahr 1811 hatte sich Beethoven so weit wieder beruhigt, daß er in Betreff der erlittenen Niederlage Trost in einem Gedanken suchte, zu welchem ihm die Nachricht von dem Hinscheiden der Lebensgefährtin Härtel's in Leipzig Veranlassung gab. Er schrieb nämlich diesem seinem Verleger am 20. Mai des genannten Jahres:

„Ich nehme den wärmsten Antheil an dem gerechten Schmerz über den Tod ihrer Gattin; mich dünkt, durch diese beynahe jedem Ehegatten bevorstehende Trennung sollte man abgehalten werden, sich diesem Stande beyzugesellen."

Zur Befolgung dieser Anschauung war für Beethoven aber noch nicht der richtige Zeitpunkt gekommen, wie man sogleich sehen wird.

Nicht selten läßt sich im Leben gereifter Männer von feurigem Temperament beobachten, daß sie geneigt sind, für ein zerstörtes Liebesglück Ersatz zu suchen, nachdem sie den erlittenen Verlust einigermaßen verschmerzt haben. Auch bei Beethoven war dies der Fall, als er sich — es mag im Jahr 1811 gewesen sein — der ältesten Tochter des ihm nahe befreundeten Malfatti'schen Hauses liebenden Sinnes zuwandte. Seine Neigung zu Therese Malfatti ist durch das Zeugniß von deren Nichte beglaubigt, welches folgendermaßen lautet:

„Daß Beethoven meine Tante . . . . . . liebte und eine Verbindung mit ihr ihm wünschenswerth gewesen sei — ebenso, daß die Eltern es aber niemals zugegeben hätten, ist wahr."

Die letzteren konnten indessen außer Sorge sein, denn Beethoven's lebhaftes Interesse für die schöne Tochter des Hauses blieb auf dieselbe

ohne Wirkung, obwohl sie ihm aufrichtige Verehrung und Bewunderung zollte. Alles ging auch so still und unbemerkt vorüber, als ob nichts vorgefallen wäre. Beethoven's Verkehr in der Malfatti'schen Familie wurde übrigens durch seine vergebliche Annäherung an die Tochter nicht alterirt, denn er verkehrte nach wie vor in diesem Hause, bis der Bruch mit dem Haupt desselben erfolgte, der erst wieder ausgeglichen wurde, als Beethoven auf dem Sterbebette lag.

Nachhaltiger wirkte die Neigung zu einer jungen Dame, welche Beethoven im Spätsommer 1811 zu Teplitz kennen lernte. Dort wurde er mit ihr durch die Gräfin Elise v. d. Recke bekannt, in deren Begleitung sie sich befand. Es war die jüngere des Schwesternpaares Sebald aus Berlin, mit dem Vornamen Amalie. Sie besaß eine außerordentlich schöne Stimme und wurde in der Berliner Singakademie als Solosängerin hochgeschätzt. Ihre ungewöhnliche musikalische Begabung hätte allein hinreichen können, für ihre Persönlichkeit ein besonderes Interesse einzuflößen. Durch ihre reizende Erscheinung erhöhte sich dasselbe aber noch wesentlich, und so ist es doppelt erklärlich, wenn Beethoven's Herz bei dem Verkehr mit ihr in Bewegung gerieth, besonders, als die Bekanntschaft im nächsten Jahr an demselben Orte wieder erneut wurde. Die Neigung zu Amalie Sebald[1]) beschäftigte Beethoven mehrere Jahre hindurch, obschon er keine Aussicht zu einem Bündniß mit ihr für's Leben hatte. Während seines häufigen gemüthlichen Beisammenseins mit diesem in jeder Hinsicht glänzend ausgestatteten Mädchen[2]) notirte er sich die Worte:

„Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott! gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln. Auf diese Art mit A(malie) geht alles zu Grunde."

Beethoven mußte mithin an sich arbeiten, um die neu erwachte Leidenschaft niederzukämpfen. Indessen gelang ihm dies nicht so bald. Vier Jahre später noch beschäftigte ihn diese Liebe. An Ries schrieb er d. 8. März 1816:

---

[1]) Sie heirathete nach dieser Zeit den Justizrath Krause in Berlin und starb dort im Jahr 1846.

[2]) Vergl. hierzu Bd. I. S. 245.

„Alles Schöne an Ihre Frau; leider habe ich keine; ich fand nur Eine, die ich wohl nie besitzen werde; ich bin aber deswegen kein Weiberfeind,"

und in demselben Jahre äußerte er, daß sein Gefühl für Amalie Sebald noch ebenso war, „wie am ersten Tag", d. h. am Tage der ersten Begegnung mit ihr.

Auch in diesem Falle bewährte sich die geliebte Kunst als beschwichtigende Trösterin. Im April des Jahres 1816 vollendete Beethoven seinen herrlichen Liedercyklus „An die ferne Geliebte" op. 98. Es war gleichsam des Meisters Schwanengesang der Liebe. Wie mag ihm bei den Worten:

„Wenn Alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Thränen sind all' ihr Gewinnen!"

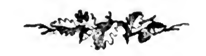
das holdselige Bild Amalien's vorgeschwebt haben! Doch ihn traf der Schicksalsruf: „Entbehren sollst Du! sollst entbehren." Amalie Sebald war und blieb, so viel man weiß, seine letzte ernste Neigung.

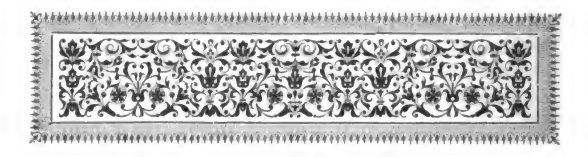
Das vergebliche Ringen, die ungestillte Sehnsucht Beethoven's nach der Gemeinschaft eines liebenden Weibes bildet in seinem Leben einen tief tragischen Zug. Er wollte es auch so gut haben wie Andere, aber es war ihm versagt, eine in Freud' und Leid treu hingebende Gefährtin zu besitzen. Niemand wird bei dem Gedanken an ein so herbes Geschick theilnahmslos bleiben können.

Vielleicht dürfte indessen Mancher doch der Meinung sein, Beethoven habe gewisse zarte Verhältnisse gepflegt, bei denen es ihm weniger um Gewinnung einer Gattin, als um ein angenehm aufregendes und inspirirendes Verhältniß zu thun gewesen. Eine solche Voraussetzung würde aber willkürlich erscheinen. Beethoven hat, so weit man zu sehen vermag, niemals ein mißbräuchliches, egoistisches Spiel mit der Liebe getrieben. Sein edles Empfinden bewahrte ihn vor einer derartigen selbstsüchtigen Handlungsweise. Und dann, wer wollte Richter darüber sein, ob er einem Phantom bei seinen Beziehungen zu gesellschaftlich hochgestellten Jungfrauen nachjagte? Wurde doch seine Neigung von Seiten der Gräfinnen Guicciardi und Bruns-

wick erwidert, und an ihm lag es nicht, daß beide Verhältnisse schließlich auseinandergingen.

Völlig unabhängig hiervon ist die Frage, ob Beethoven in der Ehe das von ihm ersehnte Glück auch wirklich gefunden haben würde. Vergegenwärtigt man sich die mannichfachen Eigenthümlichkeiten und Absonderlichkeiten, und vor Allem, wie sehr er das Bedürfniß, sagen wir lieber, die Nothwendigkeit fühlte, seinen Idealen nachzugehen, und sich mit ganzer Seele seinem Schaffen hinzugeben, so darf man annehmen, daß eine eheliche Verbindung ebensowenig ihm, wie seiner Gattin zum Heil gereicht haben würde. Er gehörte vor Allem der Kunst an, in welcher er Großes zu vollbringen hatte. Dessen war er sich bewußt. Im Jahr 1814 notirte er sich in sein Tagebuch: „Alles, was Leben heißt, sei der Erhabenen geopfert und ein Heiligthum der Kunst," und sieben Jahre später, als er jenes Alter erreicht hatte, in welchem der Mensch mit objektiver Klarheit auf seine Vergangenheit zurückzublicken vermag, äußerte er gegen Schindler gelegentlich einer Unterredung über sein ehemaliges Verhältniß zu Giulietta Guicciardi: „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?", womit er auf seine Kunstmission deutete. Daß aber Beethoven wahrhaft zu lieben vermochte, und mit der vollen Wärme und Tiefe seiner großen Seele geliebt hat, war ein Segen, ein Gewinn für die Kunst, denn Liebe war die Triebfeder nicht nur zu mancher seiner hinreißenden Melodien, sondern auch zu gewissen seiner Tonwerke. Der Nachklang aber an das Erlebte erhielt sein Herz jugendlich frisch, und wirkte auch dann noch, vielleicht unbewußt in ihm fort, als die Zeit schwerster Sorgen über ihn hereinbrach, welche ihm durch die Vormundschaft seines Neffen bereitet wurde.





VII.

Lieder, Gesänge und einzelne Chorsätze,
mit Klavier- und Orchesterbegleitung.

„Ich schreibe nur nicht gern Lieder," äußerte Beethoven gesprächsweise gegen Rochlitz, als dieser im Sommer 1822 mit ihm verkehrte. Wollte er damit sagen, daß er sich nicht sonderlich zur Gesangslyrik berufen fühle, oder daß seine Mission auf einem andern Produktionsgebiet liege? Man darf Beides annehmen. Dennoch hat er eine beträchtliche Reihe von Liedern und Gesängen geschaffen, aber diese Kompositionen bilden keine eigentlich hervorstechende Seite in der Thätigkeit Beethoven's. Nur ein verhältnißmäßig kleiner Theil seiner Gesangslyrik zeichnet sich durch Schönheit und Bedeutung aus. Es ist überhaupt an Beethoven's Schaffen zu beobachten, daß er in den kleinen Formen, auch der Instrumentalmusik, wenig Hervorragendes geleistet hat. Sein Sinn war vorzugsweise auf das Große, Erhabene, Gewaltige gerichtet. Hierin offenbart er eine verwandte Seite zu Shakespeare und Michel Angelo, wie völlig verschieden auch die Kunstziele dieser beiden Geistesheroen von denen unseres Tondichters waren.

Beethoven's Einfluß auf den Entwickelungsgang des Liedes steht, im Ganzen und Großen betrachtet, ebenso wie bei Haydn und Mozart

in keinem Verhältniß zu der epochemachenden Bedeutung seines übrigen Wirkens. Sie hatten insgesammt höhere tonkünstlerische Aufgaben zu lösen, und konnten sich vom Beginn ihrer eigentlichen Meisterzeit ab nur nebenher noch mit der Gesangslyrik befassen. Dennoch ist nicht zu übersehen, daß sie ein nicht zu unterschätzendes Glied in der Reihe jener Männer bilden, welche seit Mitte des 17. Jahrhunderts bis zu Franz Schubert für die allmälige Ausbildung dieses blüthen- und fruchtreichen Kunstzweiges mit rühmlichem Erfolg thätig gewesen sind. Inwiefern Beethoven hierbei in Frage kommt, wird die weitere Darstellung ersehen lassen.

Beethoven's Originallieder für eine Singstimme und Klavier vertheilen sich ihrer Entstehung nach auf einen Zeitraum von vier Dezennien. In manchen Jahren dieser Periode entstand keine einzige dahingehörige Komposition, in anderen dagegen wurden kurz nacheinander mehrere derartige Arbeiten zu Papier gebracht, je nachdem Stimmung und Umstände dafür vorhanden waren. Die Mehrzahl dieser Erzeugnisse ist erotischen Inhaltes. Der Rest hat entweder, wie z. B. die Gellert'schen Lieder, einen religiösen, oder kontemplativen Charakter. Sodann gehören aber einzelne Nummern, wie das satyrische Lied Mephisto's aus Goethe's Faust: „Es war einmal ein König" und „Urians' Reise um die Welt" dem humoristischen Genre an. Auch drei patriotische Lieder, veranlaßt durch politische Ereignisse, sind darunter. Das Entstehungsjahr der meisten aller dieser Kompositionen ist bekannt. Bei einzelnen derselben war es bis jetzt nicht mit Sicherheit, und bei einigen auch nicht einmal annähernd zu bestimmen.

Die frühesten Lieder, welche Beethoven schrieb, gehören seiner Knabenzeit an; sie wurden zweifelsohne auf Anregung, sowie unter Anleitung Neefe's komponirt, wobei der Kunstjünger sich aller Wahrscheinlichkeit nach mit der schon vorhandenen Liedliteratur bekannt machte, um aus ihr für seine eigenen Arbeiten zu lernen. Das erste Lied „Schilderung eines Mädchens" — Text v. Bürger — entstand spätestens 1783, da es in diesem Jahr in Boßler's „Blumenlese" zum Abdruck gelangte. Sodann erschien 1784, gleichfalls in der „Blumenlese", das Lied: „An einen Säugling". Das dritte von Beethoven gesetzte, und

im Druck erschienene Lied ist „Der freie Mann" für eine Singstimme, Chor und Klavier. Dasselbe entstand spätestens 1790, wurde aber etwa fünf Jahre später „gegen Ende der Studienzeit bei Albrechtsberger" umgearbeitet. Wegeler benutzte die ursprüngliche Notirung zu einem Logengesang, indem er der Melodie den Text: „Was ist des Maurer's Ziel" unterlegte.

Unzweifelhaft entstammen dem Jugendalter Beethoven's auch die im Jahr 1805 als op. 52 veröffentlichten Lieder, welche eine so schroff ablehnende Beurtheilung Seitens der Leipziger Kritik erfuhren. Mit Recht beanspruchte man von einem Tonsetzer, der bereits eine ansehnliche Reihe bedeutender Werke herausgegeben hatte, mehr, als dieses Liederheft bietet, denn daß es, wie Ries versichert, ohne sein Dazuthun, und so zu sagen, hinter seinem Rücken gedruckt worden war, wußte man nicht. Aber wenn man auch von der unerlaubten Publikation der fraglichen Lieder absieht, an deren Verwerthung für den Musikhandel Beethoven schwerlich noch dachte, so bilden dieselben einen auffallenden Gegensatz zu seinen früheren Instrumentalkompositionen, von denen hier nur das spätestens 1792 in Bonn komponirte Streichtrio op. 3 in Betracht gezogen sei. Ein Vergleich dieses Werkes mit den erwähnten, höchst wahrscheinlich um dieselbe Zeit, oder doch nur wenig früher entstandenen Liedern op. 52 führt zu der Überzeugung, daß das, Beethoven durch die Naturanlage zugewiesene Kunstgebiet nicht sowohl die Vokal-, sondern vielmehr die Instrumentalkomposition war, wie dies auch seine weitere schöpferische Thätigkeit beweist. Für die Liedform war sein Geist ohnehin zu mächtig und zu wuchtig. Dies erklärt aber noch nicht allein die wenig anmuthende Beschaffenheit vieler Beethoven'schen Lieder. Es fehlt ihnen, obwohl sie melodisch gedacht sind, nicht selten jener sinnlich schöne Zug der Empfindung, ohne welchen kein Kunstwerk auf die Dauer bestehen kann — jener Zug, der sich schon in manchen lyrischen Erzeugnissen der Vorläufer des Meisters vorfindet. Beethoven's Lieder, besonders aber diejenigen der Jünglingsperiode, haben, wenige Ausnahmen abgerechnet, etwas Reizloses. Sie sind offenbar mehr gedacht, als lebendig und warm empfunden, daher die melodische Folge zum öfteren an einer gewissen soliden Trockenheit

leidet. Mit unverkennbarem Bemühen suchte er in ihnen zunächst den einfachen volksthümlichen Ton wiederzugeben, welchen vor ihm schon Joh. Adam Hiller, J. A. P. Schulz und in einzelnen Fällen auch Joh. Friedr. Reichardt mit Glück angeschlagen hatten. Es gelang ihm auch insofern, als sie von leichter Faßlichkeit sind. Mehr ist ihnen jedoch, im Allgemeinen betrachtet, kaum nachzurühmen.

Längere Zeit verfloß, ehe Beethoven sich wieder mit der Liedkomposition befaßte. Nachdem er im Herbst 1792 Bonn mit Wien vertauscht, und dann etwa ein Jahr hindurch den Unterricht Haydn's genossen hatte, empfing er neben der theoretischen Lehre Albrechtsbergers, wie wir sahen, auch Salieri's Anleitung im Vokalsatz. Ein Schüler dieses Opernkomponisten im eigentlichen Sinne des Worts war er jedoch nicht. Er wird, wie Nottebohm annimmt, Salieri nur „von Zeit zu Zeit" besucht haben, um sich in Betreff der italienischen Gesangskomposition Raths zu erholen. Beethoven komponirte zu diesem Zweck zwischen den Jahren 1793—1802 einige zwanzig Gesangsstücke auf italienische Texte, welche von Salieri mit besonderer Beziehung auf das Deklamatorische geprüft und theilweise auch korrigirt wurden. Die von Beethoven daraus gezogenen Vortheile sind an seinen weiterhin entstandenen Vokalsätzen sehr wohl zu erkennen. In rein gesanglicher Hinsicht dagegen erwuchs ihm aus Salieri's Belehrung kein so großer Gewinn, wie man vermuthen sollte, sei es nun, daß der Mentor sich auf diesen Punkt nicht näher einließ, oder daß Beethoven in Betreff desselben nicht die nöthige Empfänglichkeit besaß. Zur Hauptsache blieb er nach wie vor bei jener ihm eigenen, aus dem instrumentalen Denken und Empfinden hervorgegangenen Behandlung der menschlichen Stimme. Natur und Wesen derselben offenbarten sich ihm ihren inneren Bedingungen nach niemals vollständig, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden kann, daß er mitunter das Rechte traf.

Das erste Gesangsstück, welches Beethoven in Wien komponirte, war das „Opferlied" von Matthison, dessen Entwurf ins Jahr 1794 fällt. „Im Jahr 1801 oder 1802, so bemerkt Nottebohm, wurde das Lied zum 2. Mal, und wiederum einige Jahre später (wahrscheinlich um 1807, frühestens aber 1805) zum 3. Male vorgenommen. Die

letzten Entwürfe fallen in die Jahre 1822 und 1823. Aus diesen ist op. 121b hervorgegangen. Das Werk wurde, wie es gedruckt vorliegt, nicht vor 1823 geschrieben; es ist auch möglich, daß es erst zu Anfang des Jahres 1824 fertig wurde."

Um 1795 schrieb Beethoven die „Adelaide" und das Lied „Seufzer eines Ungeliebten". Wahrscheinlich entstand in dem eben genannten Jahr, oder doch spätestens 1796, die Szene und Arie „Ah! perfido", welche 1810 als op. 65 mit der Widmung an die Gräfin Clari im Druck erschien. Komponirt wurde sie für Mozart's Freundin, Josephe Duschek, geb. Hambacher,[1]) welche dieselbe am 21. November 1796 in Leipzig öffentlich zu Gehör brachte. Der Text dieses Musikstückes drückt die Gefühle eines von ihrem Geliebten treulos verlassenen Mädchens aus. Beethoven hat die Stimmung lebhaft erfaßt, und in temperamentvoller Tonsprache wiedergegeben. Manche Theile der Arie erinnern sehr an Mozart, so namentlich die rezitativische Einleitung, und das sich daran schließende Adagio.

Im Jahr 1796 wurde der „Abschiedsgesang an Wien's Bürger" komponirt. Das „Kriegslied der Österreicher" gehört dem Jahr 1797 an. Ein Jahr später entstanden Nr. 4 aus op. 75, nämlich „Gretel's Warnung" und „La partenza" von Metastasio. Den „Wachtelschlag" schrieb Beethoven nach Nottebohm's Angabe gleichzeitig mit dem Oratorium „Christus am Ölberge", mithin entweder 1800 oder 1801.

Zunächst folgen nun die schön empfundenen Gellert'schen Lieder op. 48,[2]) „das Glück der Freundschaft" op. 88 und „Zärtliche Liebe". Diese Lieder erschienen 1803. Das Jahr der Entstehung ist unbekannt. Der ursprüngliche Text zu dem letzteren hübschen Gesang wurde später mit dem „Ich liebe Dich so wie Du mich" vertauscht.

Ebensowenig wie von den zuletzt genannten Gesangspiecen ist die Entstehungszeit des 1805 veröffentlichten Strophenliedes „An die Hoffnung" (op. 32) bekannt. Beethoven bearbeitete den ihm zu Grunde liegenden Tiedge'schen Text in der zweiten Hälfte des Jahres 1813

[1]) Über dieselbe s. Jahn's Mozartbiographie, neue Auflage, II, 296 f.
[2]) Gewidmet dem Grafen Browne.

nochmals, indem er denselben durchkomponirte und mit einer Einleitung versah.[1])

In den Jahren 1807—1809 entstanden: Die charaktervolle Arietta „In questa tomba", ferner „Als die Geliebte sich trennen wollte", (möglicherweise schon 1806 komponirt), die Arietta „L'amante impaziente" (Liebesungeduld), „Aus der Ferne", und wahrscheinlich auch „Die laute Klage".

In einem Theil dieser Gesänge kommt von op. 48 ab mehr oder weniger die Klavierbegleitung mit Beziehung auf die dichterische Unterlage zu reicherer, selbstständigerer Entfaltung, während bisweilen eine rezitirend deklamatorische Schreibart vorwaltet, welche wenig gesanglich gedacht, leicht anstrengend und ermüdend für die Singstimme wird.

Bemerkenswerth ist es, daß Beethoven sich bis dahin nur in zwei Fällen mit der Komposition Goethe'scher Poesien befaßt hatte, da er doch über die große Brauchbarkeit derselben für die musikalische Behandlung gewiß schon im Klaren war. „Es läßt sich keiner so gut komponiren wie er," äußerte Beethoven in seiner Unterhaltung mit Rochlitz über den Dichterfürsten. Wenn auch dieser Ausspruch erst 1822 gethan wurde, so hatte doch Beethoven schon seit lange beobachten können, mit welchem Eifer andere Tonsetzer, besonders aber Reichardt, zu den Goethe'schen Liedertexten griffen, um sie mit Melodien zu versehen, und dies hätte ihn zu gleicher Thätigkeit anregen müssen. Daß Beethoven sich durch diese Produktionen habe abhalten lassen, selbst dergleichen zu unternehmen, ist nicht glaublich. Wahrscheinlicher dürfte es sein, daß er anderweitig zu sehr in Anspruch genommen war, um sich damals schon in Goethe's Dichtungen so zu vertiefen, wie es ihm, dem in Sachen der Kunst so Gewissenhaften, für eine musikalische Wiedergabe unerläßlich erschien. Mit dem Jahr 1809 war aber diese Zeit für ihn herbeigekommen — jene Zeit, in der er von den Gewalten der Liebe so beherrscht und hingenommen wurde, daß er seinem Freunde Zmeskall in einem Billet sagte: „nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menschlichen Natur so gefühlt als jetzt." Es drängte ihn nunmehr

[1]) Diese Komposition erschien mit der Zueignung an die Fürstin Karoline Kinsky als op. 94 im Jahr 1816.

zum gesungenen Wort, um seinen, mannichfach das Innere durchkreuzenden Liebesgefühlen Ausdruck zu geben. Was hätte aber seinen derzeitigen Stimmungen mehr entsprechen können als die Goethe'sche Lyrik mit ihrem menschlich schönen, lebenswahren Inhalt?

Schon hatte er Anfangs 1808[1]) Mignon's „Nur wer die Sehnsucht kennt" komponirt, und zwar in vier verschiedenen Bearbeitungen. Die erste derselben erschien noch in demselben Jahre, die drei anderen wurden im Herbst 1810 veröffentlicht. Auffallend ist es, daß Beethoven die drei ersten Bearbeitungen dieses von ihm in zwei Hälften zerlegten Gedichtes als Strophenlied gedacht hat, während der zweite Theil geradezu eine andere musikalische Behandlung fordert wie der erste. Bei der vierten Bearbeitung erst komponirte er das Lied durch. In dieser Form wird es denn auch mehr der Dichtung gerecht als in den drei ersten Bearbeitungen. Die in dem Gedicht von Goethe ausgesprochene tiefergreifende Empfindung erreicht jedoch keine einzige aller vier dazu gesetzten Weisen, und nicht einmal annähernd.

Zu Ende 1809 oder spätestens Anfangs 1810 unternahm Beethoven die Komposition von „Kennst Du das Land" so wie „Herz mein Herz, was soll das geben?"[2]) Auch die beiden in op. 83 enthaltenen Lieder „Sehnsucht" und „Mit einem gemalten Bande" sind jedenfalls frühzeitig im Jahr 1810 geschrieben worden. Als dann aber Beethoven's Heirathspläne zu Anfang Mai desselben Jahres vernichtet wurden, setzte er das wehmuthsvoll resignirte „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe!" in Musik — kaum ist daran zu zweifeln, daß dem so war, denn dieses herrliche Gedicht spricht zum Schluß von den „Thränen unglücklicher Liebe". Fest steht es jedenfalls, daß dieses Lied dem Jahr 1810 angehört.

Die drei vorstehend erwähnten Gesänge erschienen im November 1811 zusammen als op. 83. Beethoven beabsichtigte, auch Goethe's „Erlkönig" zu komponiren, ließ aber den noch existirenden Entwurf liegen, welcher angeblich zwischen die Jahre 1800—1811 fällt.

---

[1]) Das Originalmanuskript trägt das Datum des 3. März 1808.

[2]) H. Deiters hat sicher vollkommen Recht, wenn er bezweifelt, daß diese beiden Lieder erst bei, oder nach erfolgter Bekanntschaft mit Bettina komponirt worden sind. S. dessen kritische Untersuchung über die angebl. Briefe Beethoven's an Bettina S. 7 u. 8.

Außerdem entstanden um jene Zeit noch Nr. 5 und 6 von op. 75 auf die Gedichte Reißig's „An den fernen Geliebten“ und „Der Zufriedene“, nebst den Liedern „Der Liebende“ und „Der Jüngling in der Fremde“ von demselben Dichter, so wie „Ich denke dein“ von Matthison.

Alle diese Gesänge zeigen den denkenden, reiflich überlegenden Tonsetzer, dem es freilich trotz aller aufgebotenen Sorgfalt der Gestaltung nur ausnahmsweise, wie z. B. in der schönen Komposition zu: „Kennst Du das Land“ gelingt, unser Gemüth in Bewegung zu setzen. Sehr merkwürdig erscheint es, daß Beethoven gerade in Betreff der Goethe-schen Gedichte, deren poetische Bedeutung er vollständig erkannte und zu würdigen wußte, musikalisch nicht mehr zu bieten vermochte, als er gab. Denn sieht man von dem ebengenannten Mignonliede ab, dem allenfalls noch die beiden Gesänge „Neue Liebe, neues Leben“ und „Trocknet nicht“ als ebenbürtig hinzuzufügen wären, so läßt sich nicht verkennen, daß in den übrigen Kompositionen auf Goethe'sche Texte der dichterische Gehalt in nur bedingtem Maße wiedergegeben ist. Noch merkwürdiger erscheint es aber, daß ein Meister, dessen Instrumentalkompositionen ebenso tiefe als reiz- und schwungvolle Melodien in Menge enthalten, in seinen Vokalsätzen für eine Stimme nur verhältnißmäßig selten zu bedeutender Erhebung gelangt.

Nur einmal gelang es Beethoven später noch, den deutschen Liederhort durch eine hervorragende Schöpfung zu bereichern. Es ist der 1815 begonnene und im April des folgenden Jahres beendete Liederkreis „An die ferne Geliebte“, zu welchem die Dichtung von Aloys Jeitteles, einem aus Brünn[1]) gebürtigen, und damals medizinischer Studien halber in Wien anwesenden Jüngling, herrührt. Beethoven soll ihm, wie Schindler berichtet, für „diese glückliche Eingebung“ persönlich ganz besonders gedankt haben. In der That hatte der jugendliche Dichter einen glücklichen Griff mit diesem seinem Thema und dessen Behandlung gethan, und da Beethoven sich gerade in der rechten

[1]) Geb. das. 20. Juni 1794. Jeitteles vertauschte den ärztlichen Beruf bald mit dem eines Redakteurs der Brünner Zeitung und beschäftigte sich in seinen Mußestanden mit theatralischen Arbeiten. Er starl 16. März 1858.

Stimmung dafür befand,[1]) so konnte es sich nicht besser schicken. Schon eine flüchtige Bekanntschaft mit dieser, die Werkzahl 98 tragenden Komposition genügt, um zu erkennen, daß Beethoven dieselbe mit besonderer Hingebung geschrieben, so gemüthvoll, treuherzig und innig ist der darin angeschlagene Ton.

Die Grundempfindung, welche sich durch die Jeitteles'schen Lieder zieht, ist die Sehnsucht nach der Geliebten. Dies war für Beethoven bestimmend, die Dichtung als ein in sich zusammenhängendes Ganze zu nehmen und demgemäß zu behandeln. In feinsinniger Weise sind die einzelnen Gesänge durch meisterhaft gestaltete, der Klavierstimme zugetheilte Übergänge aneinandergefügt, so daß Alles wie in einem Zuge verläuft, was selbstverständlich zu einer modifizirten Behandlung der Schlüsse einer jeden Nummer führte.

Ein duftig warmer Ton, wie lindes Frühlingswehen, geht durch diese poetisch verklärte Komposition. Außerordentlich schön ist der Schluß des Ganzen gedacht. Nach der holdesten aller Widmungen: „Nimm sie hin denn diese Lieder" kommt Beethoven nochmals auf die Melodie zurück, mit welcher der Cyklus beginnt, doch in einem andern Sinn. Drückt sie zu Anfang das sehnsüchtige Verlangen nach Liebe und Liebesglück aus, so reflektirt sich in ihr am Schlusse des Werkes jene seelisch gehobene Stimmung, die unabhängig von der Wirklichkeit ist.

Durch diese Schöpfung wurde Beethoven für die spätere cyklische Gesangslyrik anregend und befruchtend, wobei namentlich an Rob. Schumann's gleichartige Gebilde zu denken ist.

Die in dem Liederkreis von Jeitteles gewählte Darstellungsform beruht theils auf der des strophischen Liedes, wobei die Melodie nach Maßgabe der Strophenzahl mit einer dem dichterischen Gedanken angepaßten wechselnden Begleitung wiederholt wird, und theils auf der deklamatorischen Behandlungsweise, welche schon in einigen der früheren Beethoven'schen Kompositionen, wie z. B. in den fünf ersten der Gellert'schen Lieder und im Liede „Aus der Ferne" angewandt ist.

---

[1]) Vergl. hierzu den Schluß des vorhergehenden Abschnittes.

Das letztgenannte Musikstück bietet zugleich ein Beispiel für die Neigung Beethoven's zu breiterer, arienartiger Gestaltung des lyrischen Ergusses, wodurch er die Möglichkeit gewann, die Einzelheiten des Textes auszudeuten und in Tönen zu umschreiben. In dieser Beziehung hat er mit seiner Komposition der Matthison'schen „Adelaide" (op. 46) eine von der Liedform sich gänzlich entfernende Schöpfung hingestellt, welche aber nichts desto weniger durch schwärmerisch süße, herzgewinnende Melodik und feinsinnig gedachte Tonmalerei, namentlich in dem Larghetto ausgezeichnet ist, während in dem sich anschließenden Allegro die Grundstimmung des Gedichtes mehr rein musikalisch austönt.

Die Entstehung dieser „lyrischen Szene", wie man die Komposition der „Adelaide" füglich nennen könnte, fällt vermuthlich in den Anfang des Jahres 1795. Beethoven war von der etwas empfindsam gehaltenen Dichtung so entzückt, daß er sie nach einigen Jahren bei Übersendung der dazu gesetzten Musik an Matthison als „himmlisch" bezeichnete. Matthison seinerseits erklärte etwa 25 Jahre später gelegentlich der Gesammtausgabe seiner Schriften mit größerem Recht: „Mehrere Tonkünstler[1]) beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innigsten Überzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefern Schatten, als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien."

Was Beethoven von 1811 ab noch an Einzelgesängen schrieb, ist Folgendes: 4 Arietten und 1 Duett (op. 82) auf italienische Worte, herausgegeben in dem genannten Jahr. Nr. 4 wurde 1809 komponirt. Die deutsche Übersetzung der Texte ist von Schreiber. — Das Lied „An die Geliebte" wurde im Dezember 1811 gesetzt. „Eine zweite Bearbeitung, so sagt Nottebohm, geschrieben frühestens im Dezember 1812, erschien [um 1840] in der Sammlung „Das singende Deutschland" mit der Bemerkung: Geschrieben in das Stammbuch der bairischen Hoffängerin Regina Lang." Ferner komponirte Beethoven am 3. Nov. 1813 den „Bardengeist", am 22. Dezember 1814 „Merken-

[1]) Unter diesen war der bekannteste C. F. Reichardt.

stein" op. 100)[1]), in demselben Jahre „des Kriegers Abschied", 1815 „das Geheimniß", zu Ende desselben Jahres oder Anfangs 1816 „Sehnsucht" (von Reißig). Im letzteren Jahr entstanden auch noch „der Mann von Wort" op. 99, und „Ruf vom Berge". — 1817 wurde geschrieben: „So oder so" und „Resignation", 1820 das Abendlied „Wenn die Sonne niedersinket" und 1822 im November oder Dezember die Ariette „der Kuß".[2]) (op. 128).

Diese Gesänge geben nach dem bereits Gesagten keinen Anlaß zu weiteren Betrachtungen. Nur die Bemerkung sei noch hinzugefügt, daß das „Lied" als solches im eigentlichen Sinne des Worts erst durch jenen Meister zur Vollendung erhoben wurde, von dem Beethoven auf seinem Sterbebett sagte, es wohne „ein göttlicher Funke" in ihm, nämlich durch Fr. Schubert.

Sehr zahlreich sind die von Beethoven mit Klavier-, Violin- und Violoncellobegleitung versehenen irischen, schottischen und wallisischen Volksmelodien, von denen in Deutschland nur der kleinste Theil in weitere musikalische Kreise gedrungen ist. Die Anregung dazu gab ihm der Edinburger Musikverleger Georg Thomson, welcher sich 1803 brieflich mit der Frage an Beethoven wandte, ob er geneigt sei, ihm sechs Sonaten und außerdem Bearbeitungen schottischer Volksmelodien zu liefern, ein Beweis, daß sein Ruf damals schon bis in weiteste Kreise gedrungen war. Beethoven zeigte sich bereit, diesem Wunsche zu entsprechen. Für die Sonaten beanspruchte er 300 Dukaten. Thomson war damit einverstanden, unter der Bedingung, diese ihm in Aussicht gestellten Musikstücke zu je drei und drei in Abständen von 6 Monaten herausgeben und honoriren zu wollen. Doch wurde aus dem Geschäfte nichts, allem Anschein nach, weil Beethoven nicht dazu kam, die Sonaten zu schreiben.

---

[1]) Dieses Lied erschien 1815 „als Beilage zu einem Almanach". Nottebohm behauptet, daß dasselbe später entstanden sei, als die obige Angabe besagt.

[2]) Außerdem schrieb Beethoven noch die Lieder für 1 Singstimme und Klavierbegleitung „Man strebt die Flamme zu verhehlen" für Madame Weißenthurm, und „Gedenke mein" über ein Originalthema, welches er für den Erzherzog Rudolph komponirt hatte, sowie ein Duett mit Klavier „Auf der Liebe Rosenbetten."

Im Sommer 1806 trat Thomson aufs Neue mit Beethoven in Korrespondenz, indem er ihm den Wunsch aussprach, für seinen Verlag einige Kammermusikwerke zu komponiren, wobei zugleich die Bitte wegen der schottischen Nationalgesänge wiederholt wurde. Was die von Thomson begehrten Kammermusikstücke anlangt, so war Beethoven ebenso wie in Betreff der Sonaten nicht abgeneigt, dieselben unter gewissen Voraussetzungen zu liefern. Doch auch diesmal hatte es sein Bewenden bei der bloßen Bereitwilligkeit. Dagegen erfüllte Beethoven später sein Versprechen hinsichtlich der schottischen Lieder. Zunächst aber machte er sich an die Bearbeitung der irischen Melodien, die im Jahr 1810 begonnen wurde. Von einigen derselben verfaßte er doppelte Arrangements. Diese Lieder wurden bis 1815 fertig.

In gleicher Weise unternahm Beethoven während der Jahre 1812—1814 die Bearbeitung von wallisischen, sowie in den Jahren 1814—1823 auch von schottischen Melodien. Alles in Allem waren es weit über 100 Volkslieder, welche er für Thomson mit Begleitung des Klaviers, sowie der Violine und des Violoncello's unter Hinzufügung von Vor- und Nachspielen einrichtete. Obschon in Deutschland eine Auswahl derselben erschien, so wurden sie doch nicht so bekannt, wie sie es, wenigstens zum großen Theil, verdienen. Der Grund liegt nicht allein daran, daß mit ihnen trotz ihrer eigenthümlichen Schönheit keine blendenden Effekte zu erreichen sind, sondern auch daran, daß sie die subtilste, delikateste Ausführung von Seiten aller Betheiligten erfordern. Ganz besonders gilt dies von jenen Liedern, in denen Beethoven die Singstimme in der höheren Oktave durch die Violine verdoppelt hat, wodurch die Intonationsreinheit erschwert ist. Nur mit fein geschulten, einander ebenbürtigen Kräften kann hier eine schöne Gesammtwirkung erreicht werden. Rechnet man den großen Reichthum des deutschen Liederschatzes hinzu, so erklärt sich vollends, warum diese fremdländischen Volksgesänge kein großes Publikum gefunden haben.

Beethoven beabsichtigte noch eine Erweiterung derselben durch die Hinzuziehung der Volksmelodien anderer Nationen, und machte Thomson einen dahin zielenden Vorschlag, der jedoch unberücksichtigt blieb.

Wie ernstlich er es aber damit gemeint hatte, geht aus dem Vorhandensein einer Anzahl für den fraglichen Zweck von ihm bearbeiteten Nationalweisen hervor, unter denen sich außer deutschen sowie weiteren irischen und schottischen auch russische, spanische, portugiesische und dänische befinden.

Von den mehrstimmigen Gesängen Beethoven's sind zu nennen: das Terzett „Tremate, empj Tremate“ für Sopran-, Tenor- und Baß-Solo mit Orchesterbegleitung, komponirt 1802 und veröffentlicht 1826 als op. 116; — „Gesang der Mönche“ aus Schiller's Wilhelm Tell, für 3 Männerstimmen komponirt „zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod“ seines Violinlehrers Krumpholz am 3. Mai 1817, und „Elegischer Gesang“ für 4 Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Klavier oder Streichquartett. Dieses Musikstück, geschrieben im Sommer 1814, herausgegeben im Juli 1826 als op. 118, wurde zum Gedächtniß „an die verklärte Gemahlin“ seines „verehrten Freundes Pascolati“ (Pasqualati)[1]) verfaßt. Die beiden letzten Tonsätze waren Gelegenheitskompositionen. Zu diesen gehören auch die nachstehend verzeichneten Chorstücke.

Friedrich Treitschke, welcher Beethoven, wie man weiß, bei der Umarbeitung des Fidelio-Textes hilfreiche Hand leistete, hatte das einaktige Singspiel „Gute Nachricht“ zur Feier der ersten Einnahme von Paris durch die Alliirten geschrieben. Der musikalische Theil zu diesem am 11. April 1814 im Kärthnerthortheater erstmalig gegebenen Stücke bestand aus acht Nummern verschiedener Tonsetzer. Das letzte Stück, der Schlußchor, auf die Worte „Germania! Germania! Wie stehst du jetzt im Glanze da!“ u. s. w. für Baß, Solo und Chor wurde von Beethoven komponirt.

In demselben Jahre entstand die Kantate „Der glorreiche Augenblick“ (op. 136) für 4 Singstimmen und Orchester auf einen von Weißenbach dazu verfaßten Text. Beethoven fand letzteren in der Originalgestalt nicht zur Komposition völlig geeignet, weshalb er von C. J. Bernard,

---

[1]) Freiherr v. Pasqualati, in dessen Hause Beethoven mehrmals wohnte. Pasqualati's Gattin starb am 23. August 1811, mithin 3 Jahre vor Entstehung der ihrem Andenken gewidmeten Komposition.

dem nachmaligen Herausgeber der „Wiener Zeitung" überarbeitet wurde, ehe der Meister die Musik dazu setzte, was im Oktober und November 1814 geschah. Das Werk erlebte die erste Aufführung am 29. November desselben Jahres und wurde bei seinem Erscheinen im Jahr 1836 vom Verleger Haslinger den drei gekrönten Häuptern der alliirten Armeen gewidmet. Rochlitz schrieb nachträglich einen neuen Text: „Preis der Tonkunst" dazu.

An einzelnen Gesangsstücken, welche Beethoven außerdem noch im Jahr 1814 komponirte, sind diejenigen für das Duncker'sche Drama „Eleonore Prohaska" zu erwähnen. Sie bestehen in einer Romanze für Sopran: „Es blüht eine Blume im Garten" und in einem „Kriegerchor" für 2 Tenöre und 2 Bässe: „Wir bauen und sterben." Zu einem in diesem Theaterstück vorkommenden Melodrama schrieb Beethoven überdies Harmonikabegleitung. Auch instrumentirte er für das Drama auf Wunsch Duncker's[1]) den Trauermarsch aus der As dur-Sonate op. 26, wobei dessen Transposition von As moll nach H moll erfolgte. Dieses Arrangement, welches der am 29. Juli 1886 zu Wien verstorbene Kapellmeister Adolph Müller im Originalmanuskript besaß, ist für Streichinstrumente, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner und Paucken gesetzt.

Im Jahr 1815 fand Beethoven abermals Veranlassung zu einem Treitschke'schen Bühnenerzeugniß, dem patriotischen Singspiele, „die Ehrenpforten", den „Schlußgesang" — „Es ist vollbracht" — zu komponiren. Es ist ein Baßsolo mit stellenweisen Choreintritten. Gegen Schluß des Stückes hat Beethoven die vier letzten Takte von Haydn's „Gott erhalte Franz den Kaiser" angebracht. Die vorhergehenden 7 Nummern, welche in den „Ehrenpforten" vorkamen, waren von anderen Komponisten.

---

[1]) Friedrich Duncker war preußischer geh. Oberregierungsrath, und als erster Kabinetssekretär im Gefolge des Königs Friedrich Wilhelm III. während des Fürstenkongresses (1814) in Wien. Bei dieser Gelegenheit verkehrte er mit Beethoven. Eleonore Prohaska, durch welche das Drama Duncker's veranlaßt wurde, „machte als freiwilliger Jäger unter dem Namen Renz den Befreiungskrieg mit, fiel tödtlich verwundet am 16. September 1813 im Treffen bei Görde und starb am 5. Oktober 1813 in Dannenberg." S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" und Thayer's Beethovenbiographie III, 317.

Endlich ist noch das „Bundeslied„ — Text von Goethe — für Solo- und Chorstimmen mit Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern zu erwähnen, welches nach Nottebohm's Angabe zu Anfang 1823 für das Benefizkonzert des Tenoristen Ehlers in Preßburg komponirt wurde. Es erschien 1825 im Druck.

Als vereinzelter Chorsatz mag hier auch Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt", entstanden 1813 und gewidmet „dem unsterblichen Goethe", verzeichnet werden. Diese 1822 als op. 112 veröffentlichte Komposition begegnet uns noch ab und zu auf den Konzertprogrammen der Gegenwart, während die vorher genannten Chorstücke ohne Ausnahme der Vergessenheit anheim gefallen sind. Die Wirkung des geistreichen Musikstückes erweist sich im Allgemeinen als eine angenehm ansprechende. Dasselbe würde jedenfalls öfters von Gesangvereinen aufgeführt werden, wenn die Adagio-Einleitung nicht eine für die Darstellung gefährliche Stelle enthielte. Diese letztere ist das wiederholt von Beethoven auf dem Worte „Weite" gebrauchte zweigestrichene A. Eine besondere Schwierigkeit liegt darin, daß der Sopran, dem diese Note zuertheilt ist, sich vorher unausgesetzt in der tiefen Stimmlage bewegt, und nun urplötzlich den um anderthalb Oktaven höher gelegenen Ton nehmen, und im langsamen Tempo drei Takte lang aushalten soll, ohne Zeit zu ausreichendem Athemholen gewinnen zu können. Wir begreifen die Intention, welche Beethoven zu diesem Wagstück veranlaßt hat. Er wollte die Vorstellung von der „fürchterlichen Todesstille in der ungeheuren Weite" durch die Tonsprache andeutend versinnlichen. In der Notenschrift nimmt sich das ganz gut aus, aber in der Praxis wird diese Aufgabe bedenklich, weil ihr die Natur des Stimmorganismus widerstrebt. Unverkennbar hat hier die beabsichtigte Tonmalerei einen etwas äußerlichen Anstrich. Wenigstens entspricht der Effekt dieser Stelle nicht der Größe des von Goethe ausgesprochenen dichterischen Gedankens — ein Beispiel, wie die Musik gegen das Wort im Rückstande bleiben kann, dem sie sonst dem Ausdruck nach häufig genug überlegen ist. Sonst erweist sich die Introduktion als sehr stimmungsvoll, wie denn auch das darauf folgende, schlank und wirksam sich entwickelnde Allegro

mit seinem lebhaft vorwärts treibenden Charakter sehr wohl dem Sinn des Textes entspricht.

Den Schluß dieses Abschnittes bildet passend das Verzeichniß der kleineren Gelegenheits-Arbeiten Beethoven's, bestehend in kurzen Chorsätzen, Kanon's und allerhand ernsten und scherzhaft-heiteren Erinnerungsstücklein. Sie folgen hier in chronologischer Ordnung.

Chorsätze: 1) Cantata campestre „Un lieto brindisi" à 4 voci col cembalo", komp. 1814 für Dr. Bertolini. 2) „Ihr weisen Gründer", Chor für 4 Singst. u. Orchester, komp. 1814. (Unvollendet.) 3) Kantate zum Geburtstag des Fürsten Lobkowitz für Solo und Chor, komp. 1816. 4) Abschiedsgesang für 2 Tenor- und 2 Baßstimmen „die Stunde schlägt", komp. für den Magistratsrath Tuscher. Nach Nottebohm's Angabe wurde das letztere Stück nicht, wie man bisher annahm, 1816, sondern wahrscheinlich schon im Jahr 1814 geschrieben.

Gesänge für eine Stimme mit Klavierbegleitung: 1) Lied „Auf Freunde singt dem Gott der Ehe", komp. am 14. Januar 1819 für Giannatatio del Rio. 2) Gesangsstück mit italienischem Text, komp. im Frühjahr 1824 für Soliva.

Sätze in Kanonform:

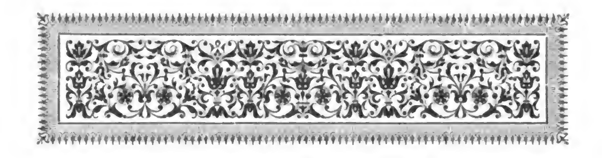
1) „Ein anders ist das erste Jahr" (1801). — 2) „Ta ta ta ta ta" u. s. w. auf Mälzel (1812). — 3) „Kurz ist der Schmerz", geschrieben 1813 für Naue aus Halle. — 4) „Kurz ist der Schmerz", geschrieben 1814. — 5) I. Das Schweigen, „Lerne schweigen o Freund" und II. Das Reden, „Rede wenn's um einen Freund", gesetzt für Neate 1815. — 6) „Glück zum neuen Jahr" für Sopran, Alt, Tenor und Baß (gedruckt 1816). — 7) „Ars longa, vita brevis est", geschrieben 4. April 1816 f. Hummel bei dessen Abreise von Wien. — 8) Canon infinitus, „Hol euch der Teufel, B'hüt euch Gott!" geschrieben 1819. — 9) Glückwunsch für den Erzherzog Rudolph „Alles Gute, alles Schöne", geschrieben den 12. Januar 1820. — 10) „Hoffmann, sei ja kein Hofmann", geschrieben auf einen, welcher Hoffmann geheißen (1820). — 11) „O Tobias Haslinger" (d. 10. Septbr. 1821). — 12) „Sanct Petrus war ein Fels! Bernardus war ein Sanct", geschrieben um 1821. — 13) „Großen Dank für solche Gnade", ge-

schrieben für den Erzherzog Rudolph im Juni 1823. — 14) „Schwenke dich", geschrieben für Schwencke aus Hamburg am 17. November 1824. — 15) „Si non per portas" (1825). — 16) „Doctor sperrt das Thor dem Tod" (1825). — 17) „Bester Herr Graf Sie sind ein Schaaf", geschrieben auf Graf Lichnowsky 1825 (?). — 18) „Kühl nicht lau", geschrieben im September 1825 für Friedr. Kuhlau. — 19) „Es muß sein" (Juli 1826). — 20) „Brandhle (Brauchle) Linke, linke Brandhle."

Ernstes und Scherzhaftes:

1) „Schuppanzigh ist ein Lump", für 2 Singstimmen und 4stimmigen Chor, bestehend aus 17 Takten, niedergeschr. 1801. — 2) „Graf, Graf, Graf", befindlich in einem an Zmeskall gerichteten Brief, niedergeschr. 1802 (?). — 3) „Ich küsse Sie, drücke Sie an mein Herz!" an die Sängerin Milder-Hauptmann, in einem Briefe vom 6. Januar 1816. — 4) „Der edle Mensch sei hilfreich und gut", für 1 Singst. u. Klavier, der Gräfin Wimpfen ins Album am 20. Januar 1823. — 5) „Das Schöne zum Guten" für Frau v. Pachler niedergeschr. am 27. September 1823. — 6) „Das Schöne zu dem Guten", geschr. für Ludwig Rellstab am 3. Mai 1825. — 7) „Ars longa, vita brevis", geschr. für George Smart aus London d. 6. Septbr. 1825. — 8) „Ich bin bereit", geschrieben an Hauschka in Betreff der Komposition eines Oratoriums für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. — 9) „Wir irren allesammt, ein jeder irret anders." — 10) „Elegie auf den Tod eines Pudels" für 1 Singst. mit Klavier.





VIII.

Werke für Chor- und Sologesang mit Orchester.

Zu den von Beethoven in Bonn geschaffenen Kompositionen gehören, wie bereits im dritten Abschnitt des ersten Bandes d. Bl. bemerkt wurde, zwei größere, als „Kantaten“ bezeichnete Vokalwerke. Lange Zeit hindurch wußte man von denselben nicht das Mindeste, bis G. Nottebohm in dem, 1813 ausgegebenen Katalog des du Beine'schen Nachlasses ihre Titel entdeckte. Über den Verbleib der Kantaten selbst vermochte indessen Niemand Auskunft zu geben. Da endlich wurden vor einigen Jahren die geschriebenen Partituren derselben von einer Leipziger Antiquariatshandlung zum Verkauf ausgeboten. Zugleich ergab sich, daß sie Hummel's Eigenthum gewesen waren. Diese Partituren gingen durch Schenkung eines Wiener Kunstfreundes, der sie ankaufte, in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien über, worauf sie als Supplemente der kritischen Gesammtausgabe von Beethoven's Werken im Druck erschienen.[1])

Beide Kantaten sind Gelegenheitsarbeiten. Die zuerst entstandene wurde auf den Tod Kaiser Josephs II., die andere auf Kaiser Leopolds II.

---

[1]) Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Thronbesteigung geschrieben. Joseph II. starb am 20. Februar 1790. Bald darauf komponirte Beethoven die seinem Andenken gewidmete Kantate. Der ihr zu Grunde liegende Text, dessen Autor man nicht kennt, ist ein Produkt seltener Geschmacklosigkeit. Was Beethoven zu seiner Komposition bewog, war vermuthlich der Wunsch, seinem Landesherrn, dem Lieblingsbruder des dahingeschiedenen Fürsten, eine besondere Aufmerksamkeit zu erweisen. Er hegte das lebhafte Verlangen, für längere Zeit nach Wien zu gehen, um dort seine künstlerische Ausbildung zu vollenden,[1]) und hatte daher alle Ursache, den Kurfürsten Maximilian Franz günstig für sich zu stimmen. Dieses Moment mag ihn auch dazu veranlaßt haben, daß er zwei Jahre später die Kantate auf Leopolds II. Thronbesteigung komponirte.

Die Kantate auf Joseph II. beginnt mit einem stimmungsvollen Trauerchor über die Worte: „Todt! stöhnt es durch die öde Nacht; Felsen, weint es wieder, und ihr Wogen des Meeres, heulet es durch eure Tiefen: Joseph der Große, der Vater unsterblicher Thaten, ist todt!“ Nach einer Instrumentaleinleitung von zehn Takten im Largo-Tempo, setzen die Sänger mit dem wiederholten Ruf „Todt!“ ein, worauf das Orchester in klagenden Tönen antwortet. Dann folgt der eigentliche Chorsatz „Larghetto“ ($^2/_4$), in welchem dem Schmerz über den Verblichenen Ausdruck gegeben wird. Das Stück beginnt in C moll, schließt aber mit einem fünftaktigen Nachspiel versöhnend in Es dur, und leitet unmittelbar zu einer Baßarie mit vorausgehendem Rezitativ: „Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus, stieg aus den Tiefen der Hölle“ u. s. w. über. Diese Solo-Gesangspiece zeigt das Bestreben, die übertriebenen schwülstigen Bilder des Textes vom „tobenden Ungeheuer Fanatismus“, und von Joseph, der demselben „mit Gottes Stärke“ das Haupt zertrat, musikalisch auszumalen; sie erhebt sich dabei aber nach Form und Inhalt nicht über die hergebrachte Arienschablone jener Zeit, und vermag sich in keiner Beziehung mit dem Einleitungschor zu messen.

Dagegen nimmt Beethoven in der poetisch empfundenen Sopran-

---

[1]) S. Bd I, S. 68.

arie „Da stiegen die Menschen an's Licht," wieder einen ungewöhnlichen Aufschwung. In ihr sind Flöte, Oboe und Fagott neben der Solostimme mit schöner Wirkung obligat behandelt. Bei Wiederholung der Arie treten die Chorstimmen einfach harmoniefüllend hinzu. Dieses Musikstück gewinnt eine besondere Bedeutung dadurch, daß die Anfangsmelodie desselben 15 Jahre später für die Oper „Fidelio" benutzt wurde. Dort wird sie gleichfalls von der Oboe, und zwar zu den Worten Leonoren's „O Gott! welch ein Augenblick" intonirt.

Es folgt noch eine zweite, umfangreichere Sopranarie, deren Text „Er schläft, von den Sorgen seiner Welten entladen," sich in tröstlichen Betrachtungen über den Tod Joseph's II. ergeht. Sie ist besser gerathen als die Baßarie, steht aber hinsichtlich des musikalischen Gehaltes gegen die vorhergehende Sopranarie zurück. Den Schluß des Werkes bildet die Repetition des Einleitungschores, doch mit dem Unterschied, daß derselbe von der zweiten Hälfte ab in harmonisch modulatorischer Beziehung anders geführt ist, und der anfänglichen Stimmung entsprechend in C moll endet.

Vier Wochen nach dem Ableben Josephs II., am 19. März, fand zu dessen Andenken in der Bonner „Lesegesellschaft" eine Feier statt. Bei dieser Gelegenheit sollte eine Trauermusik aufgeführt werden. Unzweifelhaft war Beethoven's Kantate dazu bestimmt. Allem Anschein nach wurde er aber mit derselben nicht rechtzeitig fertig. Am 24. Februar gelangte die Nachricht von dem Tode des Kaisers nach Bonn, und am 28. desselben Monats fand bezüglich der in Aussicht genommenen Gedächtnißfeier die Konferenz statt, bei welcher man den Beschluß in Betreff der Kantate faßte. Für die Komposition derselben blieben mithin höchstens zwei Wochen Zeit, denn zum Ausschreiben, so wie zu den erforderlichen Proben waren doch auch einige Tage nöthig. Kaum denkbar ist es nun, daß Beethoven, der bekanntlich kein Schnellschreiber war, in der kurzen Frist von 14 Tagen seine ziemlich umfangreiche Kantate zu Stande gebracht haben sollte. Thatsache ist es jedenfalls, daß von einer musikalischen Produktion bei der fraglichen Gedächtnißfeier gänzlich abgesehen wurde. In dem Bericht der am 17. März stattgehabten Konferenz ist ein bestimmter Grund

dafür nicht angegeben. Es heißt da nur: „die vorgeschlagene Kantate kann aus mehreren Ursachen nicht aufgeführt werden." [1])

Als ein Theil der Bonner Hofmusik dem Kurfürsten Maximilian Franz im Herbst 1791 nach Mergentheim folgte,[2]) sollte die Kantate auf Joseph II. dort aufgeführt werden. Es unterblieb jedoch, angeblich, weil mehrere Stellen so schwierig für die Blasinstrumente waren, „daß einige Musiker erklärten, solche nicht spielen zu können," wie Wegeler berichtet. Dieser Grund erscheint wenig stichhaltig, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Bonner Kapelle ausgezeichnete Bläser besaß,[3]) denen es keine Schwierigkeit verursachen konnte, Aufgaben zu bewältigen, welche heutzutage von gewöhnlichen Orchestermitgliedern befriedigend gelöst werden. Mit größerer Wahrscheinlichkeit ist wohl anzunehmen, daß der äußerst geschmacklose, für gewisse Kreise anstößige Text der Aufführung des Werkes hindernd im Wege stand.

Von der Inspiration, welche aus einzelnen Theilen, namentlich aber aus dem Anfangschor und der ersten Sopranarie dieser Komposition hervorleuchtet, finden sich in der auf Leopold II. geschriebenen Kantate keine Spuren. Es herrscht in ihr überwiegend das Konventionelle des Ausdrucks vor. Der Text ist ebenso geschraubt und bombastisch wie in der vorhergehenden Kantate, was auf denselben Verfasser schließen läßt. Hier nur eine Probe davon:

„Fließe, Wonnezähre, fließe! Hörst du nicht der Engel Grüße über dir? Germania! süß wie Harfenlispeltöne? Weil mit Segen dich zu krönen, vom Olymp Jehovah sah."

Den Anfang der Kantate bildet eine maßlos lange Sopranarie mit vorausgehendem weitausgesponnenen Rezitativ. Sie ist mit solistischer Begleitung von Flöte und Violoncell versehen. Beide Instrumente wetteifern mit der Singstimme in Koloraturen, Schnörkeln und mannichfachen Figurationen nach Art des Zopfstiles. An die

---

[1]) S. die Anmerkung von H. Deiters zu S. 232 d. I. Bandes der Thayer'schen Beethovenbiographie.

[2]) S. Bd. I, S. 59 f. d. Bl.

[3]) S. Bd. I, S. 61 d. Bl.

Arie reihen sich zwei kürzere Rezitative, und diesen folgt ein Terzett für Sopran, Tenor und Baß, welches in den Schlußchor einmündet. Der letztere ist weitaus das beste Stück der ganzen Komposition. Zu einer Aufführung gelangte, so viel man weiß, auch diese Kantate nicht.

In den sieben ersten Jahren seines Wiener Lebens widmete sich Beethoven vorzugsweise dem instrumentalen Schaffen. An Vokalsätzen entstanden während dieser Periode nur einige Piecen kleineren Umfanges, unter denen sich einzig und allein die „Adelaide" und die Konzertarie „Ah! perfido" (op. 65) hervorheben. Dann aber faßte Beethoven den Entschluß zu seinem Oratorium „Christus am Oelberge". Man weiß weder, durch welchen Umstand dasselbe veranlaßt, noch auch, zu welchem Zeitpunkt es begonnen wurde. Ries erzählt, daß Beethoven zu Ende März des Jahres 1800 damit beschäftigt war. Schindler dagegen berichtet, das Oratorium sei im Sommer 1801 zu Hetzendorf entworfen worden. Sicher ist allein, daß die erste Aufführung desselben am 5. April 1803 im Theater a. d. Wien stattfand.

Mit der dichterischen Unterlage zu diesem Werk hatte Beethoven ebensowenig Glück wie mit den Texten zu den beiden, in Bonn komponirten Kantaten. Sie rührt von dem, seiner Zeit beliebten Librettisten Franz Xaver Huber her, mit welchem Beethoven, seiner eigenen Angabe zufolge, gemeinschaftlich den gewählten Vorwurf der Ölbergszene bearbeitete. Dies ist jedenfalls so zu verstehen, daß Beethoven in Bezug auf die formelle Disposition des Stoffes seinen Einfluß geltend machte, während Huber das Übrige besorgte. Ein rühmliches Denkmal hat letzterer sich damit nicht gesetzt. Vor Allem ist ihm die Darstellung der Person Christi völlig mißrathen. Seine schwächlich empfindsame, und dabei theilweise grob realistische Sprache steht im grellen Widerspruch zu der Vorstellung, welche wir von der Hoheit des Erlösers haben, dem beispielsweise folgende Worte in den Mund gelegt sind:

„Mein Seele ist erschüttert
Von den Qualen, die mir dräu'n,
Schrecken faßt mich, und es zittert
Gräßlich schaudernd mein Gebein.

Wie ein Fieberfrost ergreifet
Mich die Angst beim nahen Grab,
Und von meinem Antlitz träufet
Statt des Schweißes Blut herab."

Daß Beethoven sich dazu entschließen konnte, derartige Verse in Musik zu setzen, ist bei seiner damaligen geistigen Reife, sowie bei der idealen Richtung, die er bereits in einer stattlichen Reihe von Instrumentalwerken geoffenbart hatte, schwer zu begreifen. Begeistern konnte ihn das Huber'sche Elaborat nicht, vielmehr mußte es lähmend auf seine schöpferische Kraft wirken.

Ist auch Beethoven's Geist hier und da in der Komposition erkennbar, so erhebt sich dieselbe doch, im Ganzen betrachtet, nicht zu höherer Bedeutung. Unvortheilhaft wirkt die im gänzlichen Widerspruch zur Sache stehende Ausstattung der Solopartien mit äußerlichen Gesangseffekten. Beethoven sprach sich selbst später darüber, wenigstens bezüglich der Christuspartie, mißbilligend aus, indem er es, wie Schindler berichtet, als einen Fehler bezeichnete, dieselbe „in moderner Weise opernmäßig behandelt zu haben."

Das Oratorium „Christus am Oelberge" erschien als op. 85 im Oktober 1811 bei Breitkopf und Härtel. Zu Beginn des Druckes muß von Seiten der genannten Verlagshandlung die Frage angeregt worden sein, ob die Huber'sche Textunterlage nicht einer Verbesserung zu unterziehen wäre, denn Beethoven schrieb an Härtel unterm 23. August desselben Jahres aus Teplitz:[1])

„Hier und da muß der Text bleiben wie er ursprünglich ist. Ich weiß der Text ist äußerst schlecht, aber hat man sich einmal aus einem auch schlechten Text ein Ganzes gedacht, so ist es schwer, durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde, und ist nun gar ein Wort allein, worin manchmal große Bedeutung gelegt, so muß es schon bleiben, und ein (schlechter) Autor ist dieses, der nicht so viel Gutes als möglich aus einem schlechten Text zu machen weiß oder sucht, und ist dieses der Fall, so werden Änderungen das Ganze gewiß nicht besser machen."

Hiernach war Beethoven über die Beschaffenheit des Huber'schen Textes keineswegs im Unklaren. Wenn er denselben trotzdem zur

[1]) „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten," herausgegeben von La Mara.

Komposition benutzte, so mag er durch besondere Umstände dazu veranlaßt worden sein.

Im Spätherbst 1803, nicht lange nach der ersten Aufführung des „Christus am Oelberge", wurde Beethoven durch den Maler Alexander Macco, welchen er bei dessen Wiener Aufenthalt im Jahr 1802 näher kennen gelernt hatte, ein von Meißner[1]) verfaßter Oratorientext offerirt. Da er aber zu jener Zeit mit der Idee umging, eine Oper zu schreiben, so machte er keinen Gebrauch von diesem Anerbieten. Einige Jahre später stellte man ihm einen Oratorientext in Aussicht, der „die Sündfluth" behandeln sollte. Sodann nahm Heinrich Jos. v. Collin, der Dichter des „Coriolan" einen Oratorientext „Die Befreiung Jerusalem's" für Beethoven in Angriff. Collin starb jedoch, ohne diese Arbeit beendet zu haben.[2])

Im Jahr 1815 erhielt Beethoven den Antrag, ein Oratorium für die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" zu komponiren. Er ging darauf ein, und veranlaßte den ihm befreundeten Schriftsteller Bernard, einen Text dafür zu schreiben. Dies Oratorium sollte heißen: „Der Sieg des Kreuzes".[3]) Aus diesem Plan wurde indessen nichts, und ebensowenig aus der Absicht, ein von Christian Kuffner gedichtetes Oratorium „Saul und David" zu schreiben.

Es bleibt zu bedauern, daß keines der beiden letzteren Projekte zur Ausführung kam, denn was Beethoven auf der Höhe seines Schaffens im Oratorium hätte leisten können, zeigt die zweite seiner Messen.

Um von Beethoven's Verhältniß zur Meßkomposition eine deutliche Vorstellung zu gewinnen, muß man sich seinen religiösen Standpunkt vergegenwärtigen. Schindler bemerkt darüber:

„Beethoven war in der katholischen Religion erzogen. Daß er wirklich innerlich-religiös war, bezeugt sein ganzer Lebenswandel ....

---

[1]) Aug. Gottl. Meißner, geb. 3. Nov. 1753 in Bautzen, gest. 30. Sept. 1807, war vielfach als Schriftsteller und auch als Bühnendichter thätig.

[2]) Dieser Text wurde 1816 von Abbé M. Stadler in Musik gesetzt, nachdem Collin's Bruder Matthäus denselben vollendet hatte.

[3]) Näheres über diese Angelegenheit findet sich in C. F. Pohl's Schrift „Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates" S. 9 f.

Daß er niemals über Religionsgegenstände, oder über die Dogmen der verschiedenen christlichen Kirchen gesprochen, war eine der besonderen Eigenheiten. Mit ziemlicher (?) Gewißheit kann aber gesagt werden, daß seine religiösen Anschauungen weniger auf dem Kirchenglauben beruhten, als vielmehr im Deismus ihre Quelle gefunden haben. Ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, erkannte er doch zu offenbar Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott."

Mit dem von Schindler betonten Deismus Beethoven's hat es unzweifelhaft seine Richtigkeit, und ebenso mit der von ihm angedeuteten Meinung, daß des Meisters Bekenntnisse nicht wesentlich vom „Kirchenglauben" berührt wurden. Wohl respektirte er denselben als ein ehrwürdig Überkommenes, doch war er für seine Person einer rein idealen Gottesverehrung hingegeben, und in diesem Sinne strebte er nach Selbsterhebung zur sittlichen Freiheit. Sein Wahlspruch lautete: „Das moralische Gesetz in uns, und der gestirnte Himmel über uns." Eifrig gab er sich der Lektüre solcher Bücher hin, die seinen religiösen Anschauungen und Überzeugungen entsprachen. Dazu gehörten namentlich die orientalischen Schriften v. Hammer-Purgstall's und Herder's Werke, sowie Christian Sturm's „Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur". Besonders fühlte Beethoven sich durch das letztere Buch angesprochen; es war, so zu sagen, sein Vademecum für's Leben. Nach Schindlers Mittheilung empfahl er es sogar den Geistlichen, mit welchen er auf dem Lande in Berührung kam, „zu Vorträgen auf der Kanzel".

In Schriften, wie die genannten, suchte und fand Beethoven die Anregungen zu andächtiger Stimmung. Er machte sich auch Exzerpte aus ihnen. Eines derselben aus der indischen Literatur hat den Wortlaut:

„Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist. Wer frei von aller Lust und Begier, das ist der Mächtige. Er allein — kein größerer als er."

Auf seinem Schreibtisch hatte Beethoven unter Glas und Rahmen folgende Sentenzen altegyptischer Priesterweisheit angebracht:

„Ich bin, was da ist." — „Ich bin alles, was ist, was war,

was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben." — „Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig."

Man sieht, Beethoven hielt sich nicht sowohl an die dogmatischen Satzungen einer bestimmten Konfession, als vielmehr an allgemeinere religiöse Vorstellungen. Dieser von ihm eingenommene Standpunkt hat unverkennbaren Einfluß auf seine Meßkompositionen ausgeübt. Bezeichnend dafür ist schon der Umstand, daß er seine beiden Messen nicht direkt für den regelmäßigen gottesdienstlichen Kultus schrieb, sondern daß er zu ihnen durch ganz besondere Umstände angeregt wurde. Zur ersteren derselben (C dur, op. 86) gab der Fürst Esterhazy die Veranlassung. Diesem lag viel daran, das Werk rechtzeitig zu erhalten, da er den Wunsch hegte, mit demselben seiner Gemahlin zur Nachfeier von deren Namenstag am 13. September 1807 eine Überraschung zu bereiten. Beethoven erfuhr, daß der Fürst sich unter der Hand danach erkundigt hatte, wie weit die Arbeit vorgeschritten sei. Darauf hin meldete er ihm aus Baden am 26. Juli desselben Jahres, er gedenke die Messe „spätestens bis zum 20ten August-Monath" abzuliefern. Zugleich schrieb Beethoven dem Fürsten:

„darf ich noch sagen, daß ich Ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da Sie d. (durchlauchtigster) F. (Fürst) gewohnt sind, die unnachahmlichen Meisterstücke des großen Haidn sich vortragen zu lassen —"

Offenbar wollte er dem Fürsten dadurch zum Voraus andeuten, daß derselbe hinsichtlich Auffassung und Behandlung des Meßtextes etwas von dem Hergebrachten einigermaßen Abweichendes zu erwarten habe. Dieser Wink that indessen nicht die gewünschte Wirkung, denn nachdem Fürst Esterhazy die Messe gehört hatte, richtete er an den Meister die Worte: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?" [1])

Diese Frage läßt erkennen, daß man durch das Werk fremdartig berührt worden war, weil es dem hergebrachten Modus der Meßkomposition nicht völlig entsprach.

---

[1]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 313 d. Bl.

Das Kyrie des Meßtextes läßt eine verschiedenartige Auffassung zu. Es kann einerseits im Ton tiefster Zerknirschung, wie z. B. in Joh. Seb. Bach's H moll-Messe, und andererseits im Ausdruck eines ruhig gehaltenen Gebetes, oder auch in einer Mischung von Beidem behandelt werden. Hier sind mannichfache Abstufungen möglich, wie die einschlagende Literatur beweist. In Beethoven's C dur-Messe hat das Kyrie den Charakter einer kindlich frommen Bitte. Ab und zu erhebt sich dieselbe zu größerer Dringlichkeit, wodurch Licht und Schatten in den Tonsatz gebracht ist. Der sorgfältig abgewogene Wechsel zwischen den Chor- und Solostimmen, welcher auch in den folgenden Theilen des Werkes beobachtet ist, trägt gleichfalls dazu bei. Leise und wie in stiller Devotion beginnen die Vokalbässe allein mit dem „Kyrie eleison". Zu ihnen gesellen sich im zweiten Takte die anderen Chorstimmen unter Hinzutritt des Streichquartetts. Nach der ersten Periode, auf die ein kleines Zwischenspiel folgt, wird das Kyrie vom Solosopran intonirt. Einige Takte später lassen sich, die Anfangsphrase des Sopranes imitirend, auch Baß, Alt und Tenor vernehmen. Alsdann fällt der Chor, diesmal mit voller Tongebung, wieder ein. Das als Mittelsatz gedachte „Christe eleison" wird vorab von den Solostimmen mit Ausnahme des Basses ohne alle Begleitung vorgetragen. Der Chor beantwortet den Gedanken im Forte, und führt ihn des Weiteren in breiterer Entwickelung aus, worauf der Anfang des ersten Abschnittes wiederkehrt, und den sanft verlaufenden Schluß vorbereitet.

Kontrapunktische Künste sind in diesem Kyrie vermieden. Mit Ausnahme von einigen aus der Stimmenführung sich ergebenden Nachahmungen ist dem schlichten Charakter des Tonsatzes gemäß Alles einfach gehalten. Auch die Instrumentirung bewegt sich in bescheidenen Grenzen. Außer dem Streichquartett, welches hauptsächlich die, durch den ganzen Satz vertheilte Achtelbewegung auszuführen hat, sind nur je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner zur Mitwirkung herangezogen. Die Flöten, Trompeten und Pauken hat Beethoven für den zweiten Abschnitt der Messe, nämlich für das „Gloria", aufgespart, in welchem es zunächst gilt, der Lobpreisung Gottes in glän-

zender Tonsprache Ausdruck zu geben. Chor und Orchester vereinigen sich hier, um das „Gloria in excelsis Deo" mit größter Lebhaftigkeit zu verkünden. Den Gegensatz bildet dazu das ruhig und sanft gehaltene „et in terra pax hominibus bonae voluntatis". Nur die beiden letzten Worte werden von den Chorstimmen imitatorisch in kräftiger Betonung wiederholt. Dann folgen die energisch deklamirten Ausrufungen „laudamus te" und „benedicimus te". Das „adoramus te" dagegen erklingt demuthsvoll in tiefer Lage, während die Stimmen sich bei dem „glorificamus te" wieder jubelnd erheben — eine Tonmalerei, die Beethoven auf ähnliche Weise bei derselben Stelle in der Missa solemnis angebracht hat.

Bis dahin ist ausschließlich der Chor thätig. Er wird vom Solotenor abgelöst, welcher mit dem „gratias agimus" beginnt. Es ist ein auf angenehme Wirkung berechneter Gesang, der von einer abwechselnd in den Streich- und Blasinstrumenten auftretenden graziösen melodischen Figur umrahmt wird. Der Chor wiederholt die erste Periode des Solo's im Piano, und dann die Schlagworte „Deus omnipotens", „Jesu Christe" u. s. w. mit nachdrücklichster Hervorhebung.

Bei diesem Punkt endet der erste Absatz des Gloria. Ihm reiht sich das „Qui tollis peccata mundi" an. In den ausdrucksvollen Gesang des Soloaltes mischt der Chor die Bitte „miserere nobis". Dann treten nacheinander die übrigen Solostimmen ein, worauf sie insgesammt in dringlichem Tone das Anliegen „suscipe deprecationem nostram" vorbringen.

Wie sehr dieser Theil der C dur-Messe Beethoven aus dem Herzen geflossen war, beweist folgender Vorfall. Im April 1823, also 16 Jahre nach Entstehung des Werkes, kam ihm dasselbe mit der deutschen Bearbeitung des Textes zu Gesicht.

„Wir saßen, so berichtet Schindler, eben zu Tische, Beethoven öffnete schnell das Manuscript und durchflog einige Seiten. Als er zum 'Qui tollis' kam, liefen ihm die Thränen aus den Augen und er mußte aufhören, indem er von dem unbeschreiblich schönen Texte aufs tiefste gerührt sagte: 'Ja so habe ich gefühlt als ich dieses schrieb!' — Es war das erste und letzte Mal, daß ich ihn in Thränen sah."

Vom „Qui sedes ad dexteram patris“ ab bis zum Schluß des Gloria ist mit Ausnahme einiger Takte, die gegen Ende den Solostimmen zuertheilt sind, nur der Chor thätig. Er führt zunächst in der Andante-Bewegung des „Qui tollis“ die Bitte „miserere nobis“ noch weiter aus, und geht darauf zu einem, den anfänglichen Ton des Gloria wiederaufnehmenden Allegro über, in welchem nach dem einleitenden „Quoniam tu solus sanctus“ auf die Worte „cum sancto spiritu“ u. s. w. ein ziemlich umfänglicher, theils fugenartig, theils frei behandelter Satz folgt. Man kann nicht behaupten, daß alle Partien desselben auf gleicher Höhe stehen. Namentlich bewegen sich die fugirten Stellen meist im konventionellen Geleise. Nur einmal kommt es zu einem dichteren Stimmengewebe von eigenartiger Wirkung.

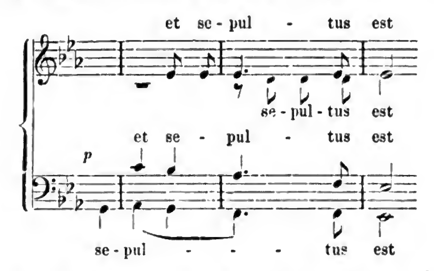
Ebenso wie den Text des Gloria, hat Beethoven denjenigen des Credo für seinen Zweck in mehrere Abschnitte zerlegt. Dort sind es drei, hier hingegen vier nach Zeitmaß und Charakter unterschiedene Sätze. Der erste reicht bis zum „Incarnatus“, der zweite bis zum „Resurrexit“, und der dritte bis zum „et vitam venturi saeculi“. Über die letzteren Worte ist neben dem „amen“ der vierte Abschnitt gebildet.

Die Beschaffenheit des Credo-Textes bereitet dem Komponisten mancherlei Hemmnisse, weil bei weitem nicht alle Theile desselben für die musikalische Behandlung ergiebig sind. Überdies erschwert der in ihm enthaltene rasche Wechsel verschiedenartiger Vorstellungen wesentlich die formelle Gestaltung. Ein summarisches Verfahren erscheint hier als das einfachste und bequemste Auskunftsmittel. Aber einem Tonsetzer wie Beethoven konnte damit nicht gedient sein. Er hegte das Verlangen, denjenigen Sätzen des Glaubensbekenntnisses, welche auf seine Phantasie in besonderer Weise anregend wirkten, eine tonmalerische Deutung zu geben, wodurch theilweise der Auf- und Ausbau seiner Komposition mit bestimmt wurde. Namentlich läßt sich dies an den beiden mittleren Theilen des Credo beobachten, in denen vom Opfertode, sowie von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi die Rede ist.

Im ersten Abschnitt des Credo ist allein der Chor thätig. Beethoven

hat ihn mehrentheils deklamatorisch behandelt. Die Entwickelung des musikalischen Gedankenganges vollzieht sich zur Hauptsache in der Instrumentalpartie. Ihr ist nebenstehende Figur[1]) zu Grunde gelegt, welche den leitenden und zusammenhaltenden Faden für den größeren Theil des Satzes bildet. Zum Schluß desselben ist das „descendit de coelis“ durch entsprechende Tonfolgen angedeutet.

Das anschließende, von den Solostimmen vorgetragene „et incarnatus est“ kommt nicht über das blos Gefällige hinaus; es fehlt ihm gänzlich jene geheimnißvolle Färbung, welche Beethoven dieser Stelle auf so unvergleichliche Weise in seiner Missa solemnis gegeben hat. Erst mit dem Eintritt des „homo factus est“ vertieft sich der Ausdruck. In sprechenden, wenn auch knappen Zügen wird dann des Erlösers Kreuzigung, Leiden und Bestattung versinnlicht. Bei den Worten „sepultus est“ stirbt die Musik allmälig ab. Fein gedacht ist zum Schluß das dissonirende d—es in Sopran und Alt, während Tenor und Baß langsamen Schrittes in die Tiefe hinabsteigen:



Das folgende „Allegro ma non troppo“ behandelt mit Ausnahme des „vitam venturi“ den noch übrigen Theil der Glaubensartikel. Es ist ein frisch belebter Satz von schöner klanglicher Wirkung, doch nichts

[1]) Zu der obigen Figur soll Beethoven, wie Czerny erzählt, durch die stümperhaften Versuche eines Dorfmusikanten, den C dur-Accord herauszubringen, angeregt worden sein.

mehr. Dies gilt auch von dem mit „Vivace“ bezeichneten Schlußsatz des Credo, in welchem das „et vitam venturi“ nebst dem „amen“ gesungen wird. Es war hergebracht, diesen Abschnitt als Fuge zu behandeln. Beethoven läßt es aber auch hier, gleichwie zu Ende des „Gloria“ bei fugirten Ansätzen bewenden, ohne im Übrigen eine tondichterische Tendenz zu verfolgen, wie er es bei denselben Textesworten in seiner großen Messe gethan.

Das „Sanctus“ nebst dem dazu gehörenden „Pleni sunt coeli“ und „Osanna“ ist, wie üblich, mit dem „Benedictus“ zu einem umfangreicheren Tonstück vereinigt, in welchem jedoch drei nach Bewegung und Charakter von einander abweichende Theile unterschieden sind. Hier hat der Komponist im Vergleich zum „Credo“ leichte Arbeit, denn die Vorstellungen von der Anbetung Gottes und seiner Verherrlichung im „Himmel und auf Erden“, sind nicht minder geeignet für das tonkünstlerische Schaffen, wie die Lobpreisung dessen, der „im Namen Herrn“ des kommt.

Hinsichtlich der Behandlung dieser Meßsätze hatte sich im Laufe der Zeit eine gewisse Norm festgestellt. Ehrfurchtsvolle Andacht im „Sanctus“, frohlockender Jubel im „Pleni sunt coeli“ und gemüthvolle Beschaulichkeit mit einer Beimischung von lieblicher Anmuth im „Benedictus“ — das sind im Allgemeinen die auch bei Beethoven wiederkehrenden Nüancen.

Das „Sanctus“ hat einen einleitenden Charakter, und ist daher in der Regel von knappem formellen Zuschnitt. Im vorliegenden Falle besteht es aus sechzehn Takten, für die nur der Chor aufgeboten ist. Derselbe hat auch das gleichfalls kurz gehaltene „Osanna“ auszuführen, wogegen in dem ziemlich ausgedehnten „Benedictus“ das Soloquartett in den Vordergrund tritt. Dieser gemüthlich ansprechende Tonsatz erinnert lebhaft an Mozart. Den Beschluß des „Sanctus“ macht die Wiederholung des „Osanna“.

Zu den hervorragendsten Theilen der C dur-Messe gehört unstreitig die erste Hälfte des „Agnus Dei“. Beethoven hat der darin enthaltenen Bitte um Erbarmung tiefempfundenen Ausdruck gegeben. In die treibende Achtelbewegung des Orchesters mischt der Chor seine schmerz-

erfüllten Rufe, bald in dringlicher, und bald wiederum in sanft flehender Weise. Seltsam sticht dagegen die zweite Hälfte dieses Schlußsatzes der Messe ab, in welcher die Bitte um Frieden ausgesprochen ist. Beethoven schlägt hier mit Ausnahme von 17 Takten, in denen er nochmals auf das „miserere nobis" zurückkommt, einen heiteren, fröhlichen Ton an. Diese Auffassung ist dem Sinn des Textes wenig angemessen. Aber sie war die damals herrschende, und Beethoven mochte Bedenken tragen, davon abzuweichen. Wir werden sehen, wie anders er bei der Gestaltung des entsprechenden Abschnittes in seiner Missa solemnis verfuhr.

Bei Betrachtung gewisser Theile des Gloria und Credo der C dur-Messe empfängt man den Eindruck, als ob Beethoven danach gestrebt habe, sich von dem hergebrachten Modus der Meßkomposition zu emanzipiren. Der Umstand aber, daß ihm dies nur bedingungsweise gelang, verleiht dem Werke eine Ungleichheit des Stils, welche der Gesammtwirkung nicht förderlich ist.

Was Beethoven mit seiner ersten Messe nicht erreichte, die völlige poetische Durchdringung des Stoffes, holte er in seiner zweiten nach. Den Entschluß, sie zu schreiben, faßte er, als die Nachricht von der Designirung des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz bekannt wurde.[1]) Es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, Beethoven habe mit dieser Komposition eine spekulative, auf Verbesserung seiner materiellen Lage hinzielende Absicht verbunden. Keinesfalls wurde er durch einen solchen Gedanken zu derselben bestimmt. In erster Linie kam es ihm darauf an, dem fürstlichen Schüler einen außerordentlichen Beweis seiner Verehrung zu geben. Schrieb er doch auch an den Erzherzog, welchem die Messe zugeeignet ist:

„Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für J. K. H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens sein, und Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Tages beitragen."

---

[1]) Die definitive Wahl des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof fand am 4. Juni 1819 statt, nachdem ihm schon am 24. April desselben Jahres die Kardinalwürde ertheilt worden war.

Der Wunsch Beethoven's, die Missa solemnis zur Feier der Einsetzung des Erzherzogs Rudolph in sein Kirchenamt bereit zu halten, erfüllte sich nicht, denn die Inthronisation desselben als Erzbischof von Olmütz wurde am 20. März 1820 vollzogen, während die gänzliche Vollendung der Messe erst um die Mitte 1823 erfolgte, obwohl sie bereits im Jahre 1818 begonnen worden war.[1]) Diese bedeutende Verspätung hatte ihren Grund nicht allein in der großartigen Anlage des Werkes, sondern auch in den umständlichen Vorbereitungen zu demselben. Trotzdem der Meßtext nichts Neues mehr für Beethoven war, so ließ er sich denselben doch, wie Schindler berichtet, in's Deutsche übersetzen, bevor er an seine abermalige Komposition ging, und außerdem verschaffte er sich eine genaue metrische Bezeichnung der lateinischen Urschrift.

Nottebohm giebt folgende Daten für die Entstehung der Messe:

„Das Kyrie kann frühestens um die Mitte des Jahres 1818 begonnen worden sein ..... Das Gloria war 1819, das Credo 1820, die ganze Messe Anfang 1822 in den Skizzen fertig .... Die autographische Partitur der Messe war vor Ende 1822 fertig geschrieben. Damit war aber die Messe, wie wir sie kennen, noch nicht fertig; denn Beethoven hat nachträglich noch viele Änderungen vorgenommen .... Frühestens Mitte des Jahres 1823 kann man als die Zeit annehmen, in der die Messe die Gestalt erhielt, in der wir sie kennen. Beethoven hätte dann ungefähr 5 Jahre zur Komposition der Messe gebraucht."

Wenn Beethoven in seiner C dur-Messe die traditionellen Normen so wie die Forderungen des kirchlichen Kultus noch einigermaßen berücksichtigt hatte, so war dies bei Abfassung der Missa solemnis nicht mehr der Fall. Indem er sich rückhaltlos dem Zuge der Inspiration überließ, schuf er ein Werk, welches nach allen Beziehungen weit über die Bedürfnisse des Kirchendienstes hinausgeht. Beethoven äußerte sich mit Bezug auf dasselbe folgendermaßen:

„Meine Hauptabsicht war sowohl bei den Singenden als Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen."

Dieser ganz allgemein gehaltene Ausspruch läßt erkennen, von

[1]) Nottebohm: Zweite Beethoveniana S. 153 f.

welcher Idee er während der Komposition dieses grandiosen Werkes vornehmlich beherrscht wurde.

Das Aufgebot an vokalen Kräften für diese Tonschöpfung besteht, gleichwie in der ersten Messe, aus einem vierstimmigen Chor nebst Soloquartett. Die orchestralen Mittel sind, der großartigen Konzeption entsprechend, um zwei Hörner, drei Posaunen und einen Kontrafagott vermehrt. Auch der Orgel ist eine größere Wichtigkeit beigelegt. So weit sie mitwirken soll, hat Beethoven ihre Partie vollständig ausgeschrieben, während die Orgelstimme zur C dur-Messe einfach nur den bezifferten Baß enthält.

„Vom Herzen — möge es wieder zum Herzen gehen!“ So lautet die Überschrift des „Kyrie“ in Beethoven's Manuskript. Beim Druck wurde dieselbe fortgelassen und durch die, auch dem Sanctus hinzugefügten Worte „Mit Andacht“ ersetzt. Sie bezeichnen Sinn und Geist dieses in einfach erhabener Größe gedachten Introitus, dessen Formgebung eine dreitheilige ist. Nach der Instrumentaleinleitung, welche den Hauptgedanken des ersten Abschnittes intonirt, tritt der Chor mit imposanter Klangfülle in ruhig breiter Accordlage ein. Dreimal wiederholt er auf wechselnder Harmonie den fortgesetzt sich steigernden Anruf „Kyrie“ unter jedesmaliger Beantwortung durch die Solostimmen. Der zuletzt an die Reihe kommende Solo-Alt leitet mit empfindungsvoller melodischer Phrase zu dem vom Chor in sanfter Betonung aufgenommenen „eleison“ hinüber, worauf die Entwickelung des Musikstückes ihren weiteren entsprechenden Fortgang nimmt. Beim Eintritt des Fis dur erhebt sich die Bitte „Kyrie eleison“ bis zu höchster Innigkeit.

Einen dringlicheren Ausdruck gewinnt sie in dem „Christe eleison“, welches den zweiten Abschnitt des „Kyrie“ bildet. Zu dieser Steigerung trägt nicht nur die lebhaftere Bewegung, sondern auch das allmälig sich immer mehr verdichtende Stimmengewebe mit bei. Hier das leitende Motiv desselben:



Zu der melodischen Figur des „eleison“ erklingt gleichzeitig als Gegensatz der unablässig wiederholte Anruf „Kyrie“. Vorab wird dies wechselsweise kontrapunktisch von den Solostimmen durchgeführt, denen sich nach sechzehn Takten mit mächtig potenzirter Wirkung der Chor hinzugesellt. Beide Faktoren bleiben demnächst theils einander ablösend, und theils vereint in Thätigkeit. In die schließlich leise verhallende Bitte greift überraschend wieder das „Kyrie eleison“ ein, dessen Repetition nun mit mannichfachen Varianten erfolgt.

Die großartige Struktur dieses Musikstückes ist an sich einleuchtend. Durch eine Vergleichung mit dem Kyrie der C dur-Messe wird sie aber noch zu deutlicherem Bewußtsein gebracht. Wenn man sich dort die betende Gemeinde denken mag, so empfängt man hier den Eindruck, als ob die Menschheit sich zum Gottesdienst vereinigt habe. Auch die folgenden Sätze dieser gewaltigen Schöpfung regen diese Vorstellung an.

Bei weitem nicht alle Theile des Meßtextes geben dem Komponisten eine so bestimmte Richtung, wie der Anfang des Gloria: er gestattet nur eine Auffassung, nämlich diejenige feurigster Lobpreisung. Beethoven hat überwältigenden Ausdruck dafür gefunden. Das in energievollstem Anlauf emporsteigende Hauptmotiv dieses Satzes



wird von den Streich- und Blasinstrumenten in nahezu übereinstimmendem Unisono intonirt. Die Geigen, Bratschen und Violoncelli bewegen sich in Sechzehntheilen:



wogegen die Kontrabässe nebst dem Kontrafagott und der Orgel dieselbe Tonfolge in Achtelnoten ausführen. Diese rauschende Bewegung, welche dem Anfang des Gloria einen außerordentlichen Glanz verleiht, hält längere Zeit gleichmäßig an, während Alt und Tenor, sowie Baß und Sopran, einander imitirend, das obige Thema vortragen. Dann vereinigen sich die Chorstimmen zu gemeinsamer Verherrlichung des Höchsten. Damit ist die erste Periode des Gloria beendet, an welche sich sogleich in tiefer Tonlage, ruhig und bescheiden gehalten, das „et in terra pax hominibus" anreiht. Als kräftiger Gegensatz davon wird vom Chor und Orchester wiederum das Hauptmotiv auf die Worte „laudamus te", mit Einflechtung des „benedicimus te" ergriffen. Bei dem „adoramus te" aber senken sich die Chorstimmen wie in still anbetender Devotion hernieder.

Mit mächtigem Aufschwung ist das „glorificamus te" in fugirtem Ansatz und breit auslaufender Accordlage daneben gestellt. Auf diesen letzteren Anruf hat Beethoven, wie schon in seiner C dur-Messe, den größten Nachdruck gelegt, weshalb er auch eingehender behandelt ist, als die unmittelbar vorhergehenden Exklamationen. Die Auffassung der ganzen Stelle vom „laudamus te" bis zum „glorificamus te" läßt in beiden Messen eine gewisse Analogie erkennen, nur daß in der Missa solemnis Alles bei weitem großartiger stilisirt ist.

Ein zartgehaltenes Zwischenspiel „Meno Allegro" leitet zu dem „gratias agimus" hinüber. Dasselbe ist, gleichwie in der C dur-Messe, dem Solotenor zuertheilt, welchem imitirend Alt, Sopran und Baß folgen. Die Chorstimmen antworten paarweise auf dieselbe Art. Diesem, von innigem Ausdruck erfüllten Abschnitt reihen sich unter Wiederaufnahme des ersten lebhaften Tempo's die energisch deklamirten Ausrufe: „Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens" an, zu denen im Orchester als leitender Gedanke das Hauptmotiv des Gloria erklingt. Bei dem Worte „omnipotens" stimmt, mit Ausnahme der Solostimmen, Alles zur Versinnlichung der Allmacht Gottes im stärksten Forte ein. Hier sind dem Ensemble die bis dahin unbenutzten Posaunen hinzugefügt, deren dröhnender Schall eine mächtige Steigerung der Klangwirkung hervorbringt. Dieser Kraftausbruch verläuft in

einem decrescendo zur Vorbereitung des in zarte Töne gekleideten, von den Solostimmen vorgetragenen „Domine fili unigenite“. Nachdem das Soloquartett bei dem „Jesu Christe“ vom Chor abgelöst worden, ergeht dieser sich in den Rufen „Domine Deus, agnus Dei, filius patris“ während im Orchester auf's Neue das Hauptmotiv erscheint. So reihen sich verschiedenartige, Sinn und Bedeutung der Textesworte illustrirende Tonbilder aneinander, die auf kunstvolle Weise zu einem größeren, organisch gegliederten Ganzen verbunden sind.

Dasselbe Verfahren ist in dem folgenden „Larghetto“ beobachtet. Mit besonderem Nachdruck hat Beethoven zunächst das dringliche Anliegen „suscipe deprecationem nostram“ hervorgehoben. Das anschließende „qui sedes ad dexteram patris“ ist der Vorstellung des zur Rechten Gottes thronenden Christus gewidmet. Durch Trompeten- und Pauckenschall feierlich angekündigt, wird in knapper Chorphrase die Hoheit seiner Erscheinung angedeutet, und dann auf das „miserere nobis“ mit dem Ausdruck tiefer Zerknirschung näher eingegangen. Die beiden letzteren Momente hat Beethoven gleich darauf nochmals in abweichender Weise behandelt, woraus zu entnehmen ist, welche Wichtigkeit er ihnen beilegte. In der zweiten Fassung erreicht die flehendliche Bitte um Erbarmen mit dem Eintritt dieser unvergleichlich kühnen Wendung



ihren Höhepunkt, worauf das „miserere nobis“ unter Hinzufügung der im Meßtext nicht enthaltenen Interjektionen o! und ah! wehmuthsvoll endet.

Das Übrige ist dem „Quoniam tu solus Dominus“ u. s. w. ge-

widmet. Zuerst faßt Beethoven diesen Schlußpassus des Gloria-Textes in einem kurzen, pathetischen „Allegro maestoso" zusammen. Die letzten Worte desselben „in gloria Dei patris, amen" sind alsdann noch für sich zu einem weitausgeführten fugirten Satz benutzt, der folgendermaßen eingeleitet wird:



Sopran, Alt und Tenor haben die ihnen zuertheilten Töne auf der Fermate mit einer Ab- und Anschwellung auszuhalten, was einen eigenthümlichen, doch nicht leicht zu erreichenden Effekt ergiebt, da die Sänger kaum Zeit gewinnen können, vorher den dafür erforderlichen Athem zu schöpfen. An den größten Schwierigkeiten aller und jeder Art ist freilich das ganze Gloria, wie auch das demnächst zu betrachtende Credo überaus reich.

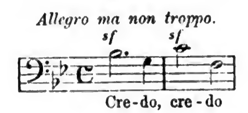
Im Verlauf der Darstellung ist schon wiederholt darauf Bezug genommen worden, wie wenig Beethoven mit den Bedingungen des Vokalsatzes vertraut war. Was er etwa davon wußte, und in jüngeren Jahren bei Abfassung seiner Gesangskompositionen berücksichtigt hatte, entschwand ihm nach und nach infolge des Gehörleidens und der schließlichen Ertaubung. Geistig isolirt, in seine Gedankenwelt versunken, gewaltigen Entwürfen rückhaltlos hingegeben, war er nur

noch auf die Verwirklichung seiner künstlerischen Ideen bedacht. Unvermerkt ging ihm dabei jede feinere Unterscheidung zwischen Vokalem und Instrumentalem verloren, und endlich wurde ihm die menschliche Stimme zu einem Organ, welches er für seine tondichterischen Zwecke mit Beziehung auf das rein Technische in ebenderselben Weise benutzte, wie alle anderen Tonwerkzeuge. Mit einem Wort: an die Stelle der sangesgemäßen Stimmenbehandlung trat mehrentheils eine instrumentale Schreibweise. Im engen Zusammenhange damit steht es, daß Beethoven die Singstimmen häufig anhaltend in den hohen und höchsten Tonlagen beschäftigt. Nur die äußerste, und stellenweise gewaltsame Anspannung der physischen Kraft vermag die hier gestellten Aufgaben zu lösen. Aber die begeisterungsvolle Stimmung, welche durch Beethoven's erhabene, großartige Tongebilde erweckt wird, hebt momentan über alle Bedenken hinweg.

Das Gloria schließt nicht mit dem fugirten Satz, dessen vorhin gedacht wurde. Derselbe nimmt allmälig eine freiere Gestaltung an und erfährt zuletzt durch wiederholte Beschleunigung des Zeitmaßes noch eine merkliche Steigerung. Diese wird namentlich mit dem „Presto" (3/4) erreicht. Beethoven greift dabei auf das erste der oben notirten Themen zurück und endet dann hell aufjubelnd, als ob er das „Gloria" schließlich der ganzen Welt habe verkünden wollen.

Über die Schwierigkeiten, welche das „Credo" dem Tonsetzer bereitet, ist schon gesprochen worden. Beethoven greift die Sache diesmal anders an als in seiner C dur-Messe. Während er dort den Text auf vier Tonsätze vertheilt, zerlegt er ihn in der Missa solemnis in eine ungleich größere Zahl von Abschnitten, um seine tondichterischen Intentionen zur Geltung zu bringen.

Das Hauptthema



ist mit dem prägnanten Ausdruck eines Fundamentalsatzes hingestellt.

Es wird im dritten und vierten Takt der kurzen, straff gespannten Instrumentaleinleitung von den Holzbläsern und Posaunen im Unisono angestimmt. Der weitere Fortgang des Satzes entspricht der majestätischen Haltung dieses Anfanges. Überall offenbart sich das Bestreben, die Einzelmomente des Textes musikalisch zu interpretiren. In besonderer Weise ist das Bekenntniß von der Allmacht Gottes („patrem omnipotentem") hervorgehoben, desgleichen auch durch scharf kontrastirende Betonungen der in den Worten „visibilium omnium et invisibilium" hingestellte Gegensatz des Sichtbaren und Unsichtbaren in der Welt. Das „ante omnia saecula" wird geheimnißvoll mit verhaltener Tongebung hingeflüstert.

In kräftigster Deklamation sind unter Anwendung geistvoller Kontrapunktik die folgenden Glaubenssätze von der Identität Gottes und Christi behandelt. Dann aber geht der Ausdruck in milden Ernst über: es gilt, den Dank dafür auszusprechen, daß der Heiland um der Menschheit willen auf Erden erschienen ist. Gleich darauf wird die Vorstellung des vom Himmel herniedergestiegenen Erlösers angedeutet, womit der erste Abschnitt des Credo schließt. Nur die Meisterhand eines Beethoven vermochte alle diese heterogenen Tonbilder in einen Rahmen so zusammenzufassen, daß man den Eindruck des einheitlich Geschlossenen empfängt.

Als Beethoven im Sommer 1818 mit den Vorarbeiten zur Missa solemnis beschäftigt war, notirte er in sein Tagebuch:

„Um wahre Kirchenmusik zu schreiben alte Kirchenchoräle der Mönche 2c., durchgehen, wo auch zu sehen wie die Absätze in richtigsten Übersetzungen nebst vollkommener Prosodie alter christkatholischer Psalmen und Gesänge überhaupt."

Daß er sich mit den, in vorstehender Notiz erwähnten Gegenständen wirklich beschäftigt hat, läßt deutlich das „Incarnatus est" seiner großen Messe erkennen. Wenn der Solotenor die zu diesen Worten gesetzte, und von den anderen Solostimmen nachahmend beantwortete feierliche Weise anhebt, so glaubt man eine jener altehrwürdigen Intonationen zu vernehmen, welche einen Schatz der katholischen Kirche bilden. Durch die hinzugefügte Instrumentalbegleitung ist dieser Stelle ein wunderbar mysteriöser Ausdruck verliehen worden.

Die drei nächsten Kommata des Textes, welche von der Menschwerdung, vom Leiden und Sterben so wie von der Auferstehung Christi handeln, hat Beethoven nach dem Vorgange des Incarnatus zu selbstständig gegliederten Sätzen kurzen Umfanges benutzt. Unter denselben zeichnet sich der mittlere, auf die Kreuzigung und Bestattung Jesu bezügliche Theil durch tiefempfundene, charakteristische Tonsprache aus. In dem sich anschließenden „Allegro molto" sind demnächst vor Allem die Vorstellungen von der Himmelfahrt und vom jüngsten Gericht tonmalerisch ausgedeutet.

Bei den folgenden Glaubensartikeln vom heiligen Geist u. s. w. nimmt Beethoven wieder das Anfangsmotiv des Credo auf, welches hier zu mehrerer Bekräftigung von den Chorstimmen in verschiedener Version vorgebracht wird, während dem, zunächst nur einfach hindeklamirten „et vitam venturi saeculi, amen!" noch ein besonderer, sehr umfänglicher, theilweise fugirter Satz gewidmet ist. Mit demselben hat Beethoven ein künstlerisches Problem hingestellt. Unverkennbar wurde er von der poetischen Intention geleitet, eine tonsymbolische Deutung des „ewigen Lebens" zu geben. Dabei wird aber der Ausdruck so abstrakt, daß die Idee, der er in phantastischer Versenkung hingegeben ist, nicht zu klar ausgeprägter Erscheinung gelangt. Es bleibt ein Bruch zwischen Gewolltem und Vollbrachtem, den auch die denkbar vollkommenste Darstellung dieser, für die Ausführenden in technischer Beziehung höchst verfänglichen Aufgabe nicht zu beseitigen vermag. Dennoch erweckt die Kühnheit, mit der Beethoven das Wagniß unternommen hat, die Vorstellung von dem transcendenten Dasein tonlich zu versinnlichen, staunende Bewunderung. Außerordentlich schön gedacht, und von erhebender Wirkung ist das abschließende „Largo" mit seinem in sanft aufsteigenden Linien ätherisch sich verflüchtigendem Ausgang.

Wie aus einem Diadem leuchtet als kostbares Juwel inmitten der in Rede stehenden Meßsätze das „Sanctus" nebst dem dazu gehörenden „Benedictus" hervor. Es beginnt mit einem kurzen Vorspiel feierlich gemessenen Charakters, worauf die Solostimmen nacheinander wie in stillem, inbrünstigem Gebet eintreten. Sehr entsprechend dem an-

dächtigen Ausdruck ist das instrumentale Kolorit der Orchesterbegleitung gehalten. Die getheilten Violen und Violoncelle im Verein mit den Klarinetten, Fagotten und Hörnern, zu denen nur hin und wieder die Trompeten, Pauken und Posaunen mit sanfter Tongebung hinzutreten, während die Flöten, Oboen und Geigen gänzlich schweigen, erzeugt eine eigenthümlich gedämpfte und dabei tief gesättigte Klangfarbe, welche wesentlich zur Erhöhung der weihevollen Stimmung beiträgt.

Das unmittelbar sich anschließende, auf äußeren Glanz berechnete „Pleni sunt coeli“ und „Osanna“ soll gleichfalls vom Soloquartett vorgetragen werden — eine Bestimmung, die sicherlich unterblieben wäre, wenn Beethoven noch sein Ohr hätte zu Rathe ziehen können, was damals leider nicht mehr möglich war. In beiden Sätzen ist die Instrumentation mehrentheils so stark, daß es sich empfiehlt, bei Aufführungen den Chor an Stelle der Solostimmen eintreten zu lassen, wodurch auch der Gegensatz zu dem lieblichen „Benedictus“ noch mehr hervorgehoben wird. Dieses unsagbar schöne Musikstück hat als Einleitung ein im Orgelstil gehaltenes Präludium. Im letzten Takt desselben setzt die Solovioline hoch oben mit dem dreigestrichenen g ein. Von den Flöten, und dann von den Klarinetten getragen, senkt sie sich in Sekundenschritten zur Tiefe hinab, ein Tonbild, dessen Bedeutung im Hinblick auf die, vom Chorbaß dazu mehr deklamirten als gesungenen Worte „Benedictus qui venit in nomine domini“ keiner Erklärung bedarf. Es folgt das von der Solovioline vorgetragene liedartige Thema, dessen zarter harmonischer Unterbau nebst den Zwischenspielen auf die Bläser vertheilt ist, während das Streichquartett, einfach begleitend, in leisen Pizzikato's mitgeht. Nunmehr, nachdem die Grundstimmung des Satzes festgestellt ist, wird das Thema, wenigstens theilweise, vom Solo-Alt, mit kanonartiger Imitation des Solo-Basses in der Unterseptime vorgetragen. Solo-Sopran und Tenor antworten entsprechend in der Tonart der Oberdominante, worauf sich ein holder Wechselgesang zwischen den Solo- und Chorstimmen entspinnt, den die Sologeige mit reizendem ornamentalem Schmuck

umgiebt. In den kräftiger gehaltenen, vom Chor allein ausgeführten Schluß, hat Beethoven das „Osanna in excelsis“ miteingeflochten.

Aus dem „Agnus Dei“ spricht die leidvoll flehende Stimme bußfertiger Reue in eindringlichsten Tönen zu uns. Schmerzerfüllten Ausdruckes beginnt der Solobaß, in dessen wehmüthige Weise Tenor und Baß des Chores die Bitte „miserere nobis“ einmischen. Nach einem Zwischenspiel wird vom Solo-Alt und -Tenor die Bitte unter abermaliger Betheiligung des Männerchors, zu dem sich nunmehr die Altstimmen gesellen, weiter fortgesetzt. Endlich stimmt auch der Solo-Sopran in dieselbe ein. Alsdann vereinigen sich alle Sänger zu gemeinsamer dringlicherer Aussprache des „miserere nobis“. Hieran reiht sich unmittelbar das vom Chor eingeführte „Dona nobis pacem“. Der diesen Worten gewidmete, weitläufige Schlußsatz der Messe hat Beethoven, wie die zahlreichen, durch mehrere Skizzenbücher sich hinziehenden Entwürfe beweisen, außerordentliche Mühe verursacht, und zwar dadurch, daß er sich die schwierige Aufgabe stellte, mit der Bitte um den „inneren“ auch diejenige um den „äußeren“ Frieden zu verbinden.[1])

Schon Haydn hatte in seiner Messe „In tempore belli“ etwas Ähnliches andeutungsweise versucht, indem er bei den Worten: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ die Paucken auf eigenthümliche Art benutzte „als hörte man den Feind schon in der Ferne kommen.“ Wie es scheint, wurde Beethoven dadurch angeregt, ebenderselben Idee musikalischen Ausdruck zu verleihen. Als Resultat ergab sich die Vermischung zweier disparater Motive, von denen nur das eine, nämlich die Bitte um „inneren“ Frieden durch den Meßtext geboten ist. Mit dieser Bitte beginnt Beethoven das „Dona“. Dann aber geht er ebenso unvermuthet als unvermittelt zu der Bitte um den „äußeren“ Frieden über. Leise Paucken- und Trompetenklänge bezeichnen den von fernher kommenden, allmälig sich verstärkenden Kriegslärm, das

---

[1]) Die Partitur enthält bei Beginn des „Dona“ die ausdrückliche Bemerkung: „Bitte um inneren und äußeren Frieden.“

Streichquartett erzittert in andauernden Tremolo's, und dazwischen ertönen die rezitativartig behandelten Angstrufe des Solo-Altes und -Tenores „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis“, in welche zuletzt auch der Chor einstimmt. Momentan ist Alles, wie vor Schrecken, durch eine Fermate[1]) festgebannt. Mit voller Kraft ertönt aber gleich darauf Trompeten- und Paukenschall. Die Gefahr ist nahe gerückt, der Solosopran erhebt noch einmal den flehentlichen Ruf „Agnus Dei“, lenkt dann aber ein und wieder zum ersten, auf den inneren Frieden sich beziehenden Satz zurück, der nun mit Modifikationen unter Beibehaltung der Hauptgedanken rekapitulirt wird. Hier könnte man füglich die Beendigung des „Agnus Dei“ erwarten. Allein Beethoven hat noch mehr zu sagen. Ein Instrumentalsatz folgt, seltsam im Ausdruck, unbefriedigend in der Wirkung, und dennoch bedeutsam durch die ihm zu Grunde liegende Idee des Ringens nach dem ersehnten Frieden. Aufs Neue ertönt das Kriegsgetöse, und nochmals erhebt der Chor den verzweiflungsvollen Ruf: „Agnus Dei, dona pacem“, welcher vom Solosopran wiederholt wird. Nun erst geht Beethoven zum Schluß über, der dem Anfangssatz des „Dona“ entsprechend gehalten ist.

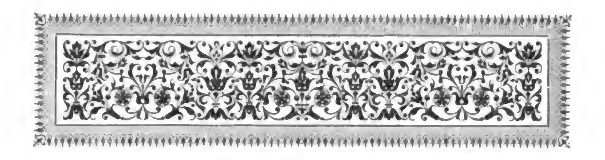
Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß Beethoven dem „Dona“ eine zum Theil dramatisch gefärbte Behandlung hat angedeihen lassen. Diese ist freilich ebensowenig mit der Bedeutung des Meßtextes in Übereinstimmung zu bringen wie die doppelsinnige Auslegung der Friedensidee. Da aber Beethoven seine Missa solemnis nicht speziell für den regelmäßigen Kirchendienst schrieb, so durfte er sich das von ihm eingeschlagene Verfahren wohl gestatten. Jedenfalls erreichte er dadurch den Vortheil, dem Schlußsatz der Messe eine, den übrigen Stücken derselben in musikalisch-künstlerischem Betracht ebenbürtige Geltung zu verleihen.

---

[1]) In den drei letzten Takten vor dieser Fermate hat der Fagott, die Flöte imitirend, Töne zu blasen, die schlechterdings nicht zur Harmonie passen. Jedenfalls handelt es sich hier um einen Schreibfehler Beethoven's. Läßt man beide Blasinstrumente um einen halben Takt früher eintreten, so erscheint jedes Bedenken gehoben.

Nach Schindler's Bericht gedachte Beethoven seiner Missa solemnis, die er für sein „gelungenstes" Werk erklärte, noch drei weitere Tonsätze hinzuzufügen, unter ihnen ein Offertorium und ein Graduale, doch unterblieb es. Auch der Wunsch, noch eine dritte Messe für den Kaiser von Österreich, so wie ein Requiem zu komponiren, erfüllte sich nicht.





IX.

Beethovens Brüder und der Neffe.

Aus den Bd. I, S. 56 und Bd. II, S. 96 d. Bl. bereits gemachten Andeutungen geht hervor, daß Beethoven vom Herbst 1789 ab für seine beiden jüngeren Brüder zu sorgen hatte. Der Vater war am 20. November desselben Jahres mit der Hälfte seiner Besoldung in Ruhestand versetzt worden. Die andere Hälfte derselben erhielt sein Sohn Ludwig nebst drei Malter Korn als jährliche Zulage zu seinem Gehalt, um die Geschwister „kleiden, nähren und unterrichten" zu lassen. Der ältere derselben, Kaspar Anton Karl, geb. im April 1774, bereitete sich damals auf den Musikerstand vor, der jüngere Nikolaus Johann, geb. 2. Oktober 1776, war zum Apotheker bestimmt worden.

Beethoven bezog die vom Kurfürsten Maximilian Franz bewilligte Unterstützung zur Erziehung seiner Brüder bis zum März 1791. Von da an hatte er aus eigenen Mitteln für dieselben einzustehen. Unter diesen Umständen erschien es zweckmäßig, sie nach Wien zu ziehen, wo Beethoven schon zu einer ziemlich guten Stellung gelangt war. Dort vermochte er ohnehin durch die inzwischen angeknüpften Ver-

bindungen mehr für sie zu thun, als wenn sie in Bonn geblieben wären. Wann die Brüder nach Wien übersiedelten, ist nicht genau festgestellt. Es dürfte aber wohl in der zweiten Hälfte des Jahres 1795 geschehen sein, denn im März desselben war Nikolaus noch „en qualité de pharmacien de 3e classe" im französischen Militärlazareth zu Bonn thätig, Anfangs 1796 aber bereits als Gehilfe in der Wiener Apotheke beim Kärnthnerthor. Um jene Zeit befand sich Beethoven in Prag, von wo aus er seinem Bruder Nikolaus am 19. Februar schrieb:

„F. Linowsky (Fürst Lichnowsky) wird wohl bald nach Wien, er ist schon von hier weggereist. wenn du allenfalls geld brauchst, kannst du keck zu ihm gehen da er mir noch schuldig ist."

Diese Worte lassen darauf schließen, daß Nikolaus, dessen damaliger Verdienst zu seiner Subsistenz vermuthlich noch nicht völlig ausreichte, von seinem Bruder gelegentliche Unterstützungen empfing. In Betreff Kaspar's, der sich als Musiklehrer ernähren sollte, und jedenfalls erst durch Empfehlung Ludwig's zu Schülern gelangte, wird es eine Zeitlang ebenso gewesen sein. Erst nachdem er 1800, ohne Zweifel auf Verwendung seines Bruders, als „Praktikant" bei der K. K. Universal-Staatsschuldenkasse angestellt, und im folgenden Jahr zum „Kassa-Officier" mit 250 fl. Gehalt aufgerückt war, wurde seine Lage eine gesichertere. Ohne Frage verdankten Kaspar und Nikolaus ihrem Bruder das Fortkommen, zu dem er ihnen den Weg gebahnt und geebnet hatte. Dessen blieben sie nicht immer eingedenk.

Sehr ungünstig äußert sich Ferd. Ries über Kaspar und Nikolaus. Er sagt:

„Besonders bemühten sich seine [Beethoven's] Brüder, alle näheren Freunde von ihm fern zu halten, und was diese auch immer Schlechtes gegen ihn trieben, wovon man ihn völlig überzeugte, so kostete es ihnen nur ein paar Thränen und gleich vergaß er alles. Er pflegte dann zu sagen: 's ist doch immer mein Bruder', und der Freund bekam Vorwürfe für seine Gutmüthigkeit und Offenheit. Der Zweck der Brüder wurde in der Art erreicht, daß sich viele Freunde von ihm zurückzogen, besonders als es seiner Harthörigkeit wegen schwieriger wurde, sich mit ihm zu unterhalten."

Nachtheiliger noch spricht sich Schindler aus, indem er berichtet:
„Das böse Princip in Gestalt seiner beiden Brüder umgiebt den Tondichter, und verfolgt ihn auf Weg und Steg. Das Schicksal setzt sich

in seinem Ohre fest, und versagt ihm Wort und Ton zu hören. Eine Legion (!) von Freunden und Bewunderern drängt sich an ihn heran, um ihn von beiden diesen Übeln zu befreien; schreit ihm Posaunenschall in die Ohren, so daß der arme, gedrängte Beethoven nur immer den letzten Freundesrath vernimmt, den aber das böse Princip unwirksam zu machen schnell bei der Hand ist. Die Verwickelungen vermehren sich, Neid, Intriguen und allerlei Leidenschaften bemühen sich ihre Rollen aufs Beste zu spielen, und versperren alle Zu- und Ausgänge .... In diese Zeit[1]) fällt es, daß sein Bruder Carl,[2]) der ihm bereits vor einigen Jahren nach Wien gefolgt war, ihn zu beherrschen anfing, und Beethoven's aufrichtigste Freunde und Anhänger durch schiefe Beurtheilung, auch wohl Scheelsucht, ihm verdächtig machte. Nur die damals noch vollgewichtige Autorität des Fürsten Lichnowsky über Beethoven und dessen wahre Interessen, schüchterte sowohl diesen ein, als sie auch die Intentionen seines Bruders Carl in Etwas zurückhielt, wodurch unserm Beethoven noch ein kurzer Friede mit sich und seiner Umgebung gesichert ward. Jedenfalls aber nimmt die Leidensgeschichte Beethoven's, die erst sein Tod beendigte, hier schon ihren Anfang, wozu nicht nur das Benehmen seines Bruders, sondern auch die immer mehr zunehmende Harthörigkeit, und das daraus folgende Mißtrauen, die ersten Fundamente legten. — Zu jenem ersten Bruder kam nun noch ein zweiter — Johann — hinzu, dessen Gesinnungen bald identisch mit jenen des Carl wurden; somit wurde die Masse des Gegengewichtes auf der Waagschale des für Beethoven wahrhaft Nothwendigen und Ersprießlichen gehörig compakt, und trotzte Allen, die das edle Naturell Beethoven's und seinen aufwärts strebenden Genius erkannten, und letzteren auch durch das erstere zu heben bemüht gewesen" ....

„An Geschenken von Werthe, so berichtet Schindler weiter, erhielt Beethoven in jener Zeit viele, von denen aber alle wieder spurlos verschwanden, und ich hörte Freunde von ihm aussagen, daß das 'böse Princip' bemüht war, nicht nur freundlich gesinnte Menschen, sondern auch Pretiosen aus seiner Nähe zu entfernen. Wenn Beethoven gefragt wurde: wo ist denn jener Ring oder jene Uhr? so soll er nach einigem Nachsinnen immer geantwortet haben: ich weiß es nicht. Er wußte aber recht wohl, wie sie ihm entkommen, wollte aber nie seine Brüder solcher Veruntreuungen laut anklagen, im Gegentheil vertheidigte er sie in all' ihrem Thun und Lassen, und in Streitsachen mit anderen, selbst den erprobtesten Freunden gegenüber, gab er gewöhnlich seinen Brüdern, wenn nicht immer laut, doch stillschweigend Recht, und bestärkte diese somit in ihrem Verfahren gegen seine persönlichen Interessen."

In Betreff der vorstehenden Angaben Schindler's hat man sich zu vergegenwärtigen, daß dieselben, soweit die Periode bis 1814 dabei in

---

[1]) Schindler meint die Zeit ums Jahr 1800.

[2]) Kaspar und Nikolaus führten später die Namen Karl und Johann.

Frage kommt, auf Mittheilungen Anderer beruhen, denn erst in diesem Jahr nahmen seine persönlichen Beziehungen zu Beethoven ihren Anfang. Aus eigener Beobachtung konnte Schindler daher, ganz abgesehen davon, daß Karl schon im folgenden Jahre starb, über das Verhalten der Brüder vor dem angedeuteten Zeitpunkt nicht sprechen. Nun weiß man aber, wie es mit Erzählungen zu gehen pflegt, die Jahre lang im Munde der Leute zirkuliren. Gar so leicht werden Thatsachen dabei ausgeschmückt, mit unbegründeten Zusätzen versehen, verdreht und in übertriebener Färbung dargestellt. Andererseits können die Berichte über Beethoven's Brüder unmöglich geradezu aus der Luft gegriffen worden sein. Sie zeigen zum Mindesten, daß Karl und Johann sehr unbeliebte Persönlichkeiten waren, woran ihr unrichtiges Benehmen mit Schuld gewesen sein muß. Was die Veruntreuungen betrifft, die ihnen zur Last gelegt wurden, so könnten dieselben auch auf Rechnung von Beethoven's Dienerschaft gesetzt werden. Wenigstens fehlen direkte Beweise dafür, daß sie von den Brüdern verübt worden sind.[1])

Die Antipathie, welche man gegen Karl und Johann hatte, geht deutlich genug aus Schindler's Worten, und nicht minder aus dem hervor, was Ries über sie vorbringt, der die Brüder in der fraglichen Zeit ja genauer kannte und wohl auch beobachtete. Ganz so bösartig, wie man sie geschildert hat, werden sie nicht gewesen sein. Doch aber erscheinen sie allen Anzeichen nach als sehr gewöhnliche, ja unbedeutende und dabei selbstsüchtige Naturen, die kein wirkliches Verständniß für die hohe künstlerische Bedeutung ihres Bruders hatten, ihn hauptsächlich nach den materiellen Ergebnissen seiner schöpferischen Thätigkeit abschätzten, und gelegentlich demgemäß handelten. So äußerte Johann in späterer Zeit: „wenn ich Beethoven Compositeur (wäre), so würde ich in Millionen schwimmen.“[2])

---

[1]) Ludwig Nohl berichtet Bd. III, S. 34 seiner Beethovenbiographie, Beethoven sei eines Tages zu seinem Bruder Karl gekommen, der damals schon „sehr krank“ war, und habe ihm beim Eintritt ins Zimmer heftig erregt zugerufen: „Du Dieb, wo sind meine Noten?“ Ob das Wort „Dieb“ sich etwa auf jene Veruntreuungen beziehen sollte, von denen Schindler spricht, muß dahingestellt bleiben.

[2]) Nohl III, S. 813.

Eine wahre, innere Harmonie konnte deshalb auf die Dauer zwischen Beethoven und seinen Geschwistern unmöglich bestehen. Vielmehr mußte es mitunter zu harten Reibungen und Konflikten mit denselben kommen, denn der Standpunkt beider Theile war ein zu verschiedenartiger. Daß Beethoven's leichte Reizbarkeit und Heftigkeit hier und da Anlaß zu herben Dissonanzen im Verkehr mit seinen Brüdern gab, ist bei dem Charakter der letzteren ganz begreiflich. In solchen Fällen hätte ihnen freilich das Dankbarkeitsgefühl für die von ihm empfangenen Wohlthaten zur Richtschnur ihres Verhaltens dienen müssen. Indessen besaßen sie dazu nicht den erforderlichen Zartsinn. Dies mag mit zu der ungünstigen Meinung beigetragen haben, welche in Beethoven's Freundes- und Bekanntenkreise über sie verbreitet war. Daß aber Beethoven trotz Allem das Gefühl der Blutsverwandtschaft nicht preisgab, — daß er seine Brüder vertheidigte und in Schutz nahm, wenn ihm Übles über dieselben berichtet wurde, kann ihm nur zur Ehre gereichen.

Von seinen Brüdern scheint Beethoven für Johann weniger Zuneigung empfunden zu haben als für Karl. Dieser war nach Czerny's Schilderung klein, rothhaarig und häßlich, und Frau Karth[1]) sagte aus, daß er ein stolzes und anmaßendes Wesen besessen habe. Auch von Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit soll er nicht frei gewesen sein, und daß er im „Handel und Wandel“ nicht ganz zuverlässig war, ist aus der, Bd. I, S. 158 d. Bl. über ihn gemachten Mittheilung zu entnehmen. Dennoch muß er Eigenschaften gehabt haben, die sein Bruder schätzte. Gedachte doch Beethoven desselben auch speziell in seinem 1802 niedergeschriebenen Testament mit den Worten: „Dir Bruder Carl danke ich noch ins besondere für deine in dieser letzten Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit,“ wogegen der Name Johann nicht einmal erwähnt ist.

Seyfried sagt über Beethoven's Brüder, daß sie ihm

„die drückende Last der Sorgen für seine ökonomischen Bedürfniss

---

[1]) S. Bd. I, S. 56 d. Bl.

von den Schultern wälzten, und den im bürgerlichen Leben fast steinfremden Kunstpriester so zu sagen recht eigentlich bevormunden mußten."

Dieser offenbar etwas zu optimistisch gehaltenen Äußerung kann nur eine bedingte Geltung beigemessen werden. Wir wissen, daß der brave Zmeskall für Beethoven sehr bald nach seiner Niederlassung in Wien eine Hauptstütze in praktischen Dingen wurde, sowie daß ihm späterhin daneben Frau Streicher und Ignaz v. Gleichenstein treue Berather und Helfer waren.[1]) Namentlich führte ihm letzterer zu Zeiten gewisse Korrespondenzen. Mit dergleichen betraute Beethoven theilweise auch seinen Bruder Karl, welcher sich aber dabei in einzelnen Fällen so ungeschickt und dünkelhaft benahm,[2]) daß von seiner weiteren Unterstützung abgesehen werden mußte. An seine Stelle trat im Jahr 1809 Franz Oliva.[3])

Anders geartet wie Karl, war der jüngste Bruder Johann. Schon seiner äußeren Erscheinung nach unterschied er sich von jenem. Czerny nennt ihn einen „großen, schwarzen, [d. h. schwarzharigen] schönen Mann und vollkommenen Dandy". Nach Frau Karth's Angabe soll er „etwas dumm doch sehr gutmüthig" gewesen sein. Dies bezieht sich auf die Jugendjahre. Sein späteres Leben zeigt ihn wesentlich anders. Er offenbarte in demselben einen nicht gewöhnlichen Erwerbssinn, und da seine Spekulationen vom Glück begünstigt waren, wurde er schließlich ein wohlhabender Mann. Leider blieb er dabei nicht „sehr gutmüthig", denn nach und nach stellte sich bei ihm ein Hang zur Habsucht ein. Er soll sogar in späteren Jahren versucht haben, mit den Kompositionen seines Bruders, dem er Geldvorschüsse auf dieselben machte, Spekulationsgeschäfte zu treiben. Auch war er maßlos eitel.

Während seiner Kondition als Apothekergehilfe in Wien (1796 bis 1807) hatte sich Johann eine gewisse Summe Geldes erspart, die sein Bruder Ludwig, als er sich in Verlegenheit befand, von ihm zum Darlehn erhielt. Gegen Ende des Jahres 1807 bot sich für ihn Ge-

---

1) S. Bd. I, Abschnitt VI d. Bl.

2) Belege dazu finden sich bei Thayer, II, 202 und III, 13.

3) S. denselben Bd. I, S. 196 f. d. Bl.

legenheit, in Linz a. d. Donau eine Apotheke zu erwerben. Er forderte daher das Geld von seinem Bruder zurück, wobei es nicht ohne Zwist abging, und zahlte dasselbe auf das erwähnte Geschäft an, dessen Eigenthümer er im März 1808 wurde. Weil aber mit dieser Anzahlung nur erst ein kleiner Theil der Kaufsumme von 25 000 fl. gedeckt war, mußte Johann darauf denken, das Übrige möglichst bald noch herbeizuschaffen, was ihm auch gelang. Zunächst veräußerte er die eisernen Vergitterungen vor den Fenstern seines Besitzthumes. Ungleich größeren Nutzen zog er indessen aus dem Verkauf der Zinngefäße der von ihm übernommenen Offizin, denn dies Metall stand gerade um jene Zeit infolge der von Napoleon verhängten Kontinentalsperre hoch im Preise. Johann benutzte diesen Umstand zu seinem Vortheil, indem er das reichliche Zinngeschirr seines Geschäftes durch irdene Töpfe und sonstige Behältnisse zur Aufbewahrung der Medikamente ersetzte. Den bedeutendsten Gewinn brachte ihm jedoch die Übernahme von Arzneilieferungen für das französische Militär während des Jahres 1809. Auf solche Weise machte er sich nach und nach schuldenfrei. Er dachte nun auch daran, sich's in seinem neuen Heim bequem zu machen. Wohl hätte er heirathen können. Allein er zog es vor, ledig zu bleiben und zur Führung seiner Wirthschaft eine Haushälterin zu nehmen. Diese fand er in Therese Obermayer, Schwester der Frau eines Arztes, welchen Johann als Miether in sein Haus aufgenommen hatte. Nach und nach entwickelte sich eine mehr als vertrauliche Beziehung zu ihr.

Beethoven, unser Tonmeister, war, wie schon Bd. II, S. 153 d. Bl. mitgetheilt worden ist, ein abgesagter Feind von solchen Verhältnissen, und mußte nun dergleichen an seinem eigenen Bruder erleben. Es war ein Stein des Anstoßes für ihn, über den er nicht hinwegkonnte. Das Verhalten Johann's mußte ihm als eine Verunglimpfung der Familienehre erscheinen, die es auch wirklich war. Als Ältester der Geschwister, an denen er eine Zeitlang Vaterstelle vertreten hatte, stand ihm wohl die Berechtigung zu, den Bruder darüber zur Rede zu stellen und darauf zu dringen, dem anstößigen Umgang mit seiner Haushälterin ein Ende zu machen. Nach Beendigung seiner Teplitzer Kur (Sep-

tember 1812) besuchte Beethoven auf der Heimreise den Bruder Johann in Linz, und bei dieser Gelegenheit verlangte er die Trennung von Therese Obermayer. Johann besaß jedoch nicht das Anstandsgefühl, um auf diese Forderung einzugehen, und so kam es zu den heftigsten Szenen. Beethoven, durch den hartnäckigen Widerstand seines Bruders empört, brachte die Angelegenheit nunmehr vor die weltliche und geistliche Ortsbehörde und bewirkte dadurch einen polizeilichen Erlaß, wonach die Partnerin Johann's bis zu einem gewissen Termin Linz verlassen sollte, widrigenfalls sie nach Wien transportirt werden würde. Um dem vorzubeugen, ließ Johann sich mit seiner Genossin trauen, in deren Interesse es natürlicherweise lag, den Gimpel festzuhalten, welcher in ihr Netz geflogen war. Johann gestand später auch ein, daß sie es gewesen, die ihn „durch seltene List zur Heirath genöthigt"[1]) hatte. Der seinem Bruder gemachte Vorwurf, er habe ihn zu diesem Ehebündniß getrieben, war also nur zum Theil begründet. In jedem Fall wurde durch die legale Verbindung das öffentliche Ärgerniß beseitigt. Johann konnte sich allerdings durch diese unfreiwillig erworbene Lebensgefährtin, welche übrigens schon vor ihrer Bekanntschaft mit ihm einer Tochter das Leben gegeben hatte, unmöglich beglückt fühlen. Er suchte sich aber dafür durch die Vermehrung seines Besitzstandes zu entschädigen. Seine Vermögensverhältnisse hatten sich inzwischen so gehoben, daß er 1819 zum Ankauf des Gutes Gneixendorf bei Krems an der Donau schreiten konnte. Nun verlangte es ihn danach, eine Rolle zu spielen, sich vor den Leuten sehen zu lassen. Kam er nach Wien, so fuhr er täglich in auffallendem Kostüm durch die Leopoldstadt in den Prater,[2]) und machte überhaupt einen Staat, der „sich für seinen Standpunkt nicht schickte". Man sieht, der Bauernstolz war ihm zu Kopfe gestiegen. Überraschte er doch auch seinen Bruder am 1. Januar 1823 mit einem Neujahrsgruß, indem er ihm eine Visitenkarte zuschickte, auf welcher zu lesen war: „Johann van Beethoven, Gutsbesitzer". Unverweilt beschrieb der Empfänger dieser brüderlichen Aufmerksamkeit die Rückseite der Karte

[1]) Nohl: Beethovenbiographie III, 376 f.
[2]) Ebendas. III, 31.

mit den Worten: „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer," und schickte sie auf der Stelle zurück.

Alles in Allem genommen, ist es begreiflich, wenn Beethoven diesem Bruder keine sonderliche Sympathie widmete. Trotzdem hielt er die geschwisterliche Beziehung bis zum Ende aufrecht. „So wenig du es um mich verdienst so werde ich es nie vergessen, daß du mein Bruder bist," schrieb er ihm am 19. August 1823.

Johann, der seinen Bruder um 21 Jahre überlebte — er starb am 12. Januar 1848 — war und blieb kinderlos. Nicht so Karl. Dieser hatte sich im Frühjahr 1806 mit der Tochter eines Tapezierers, Namens Reiß, verheirathet, die ihm als Aussteuer 2000 Gulden zubrachte. Aus dieser Ehe ging ein am 4. September 1807 geborener Knabe hervor, der den Namen Karl erhielt. Wir werden bald Näheres über ihn erfahren.

Im Jahr 1809 rückte Karl (der Vater) mit 1000 Gulden Gehalt und 160 Gulden Quartiergeld zum „Liquidations-Adjunkt" auf. Man könnte meinen, daß seine äußere Lage dadurch vollständig zufriedenstellend geworden sei. Allein die Besoldungen erfolgten in Banko-Zetteln, und dieses Papiergeld war damals sehr entwerthet. Ob er zu jener Zeit schon das gut rentirende Haus in der Alservorstadt besaß, welches vermuthlich ein väterliches Erbe seiner Frau war, ist unwahrscheinlich. Denn er befand sich zeitweilig in einer Lage, die ihn nöthigte, ab und zu wieder Unterstützungen seines Bruders Ludwig anzunehmen. Dazu kam ein verzehrendes Brustleiden. Dasselbe hatte im Frühjahr 1813 einen so besorgnißerregenden Grad erreicht, daß der Kranke sich veranlaßt fühlte, eine Verfügung für den Todesfall zu treffen. Dieselbe lautet:

„Da ich von den offenherzigen Gesinnungen meines Bruders Ludwig van Beethoven überzeugt bin, so wünsche ich daß selber nach meinem Ableben die Vormundschaft über meinen rückgelassenen minderjährigen Sohn Karl Beethoven übernehme. Ich ersuche daher die löbliche Abhandlungsinstanz meinem gedachten Bruder diese Vormundschaft bei meinem Ableben zu übertragen und bitte meinen lieben Bruder dieses Amt zu übernehmen und meinem Kinde wie ein Vater mit seinem Rathe und That in allen vorkommenden Fällen an die Hand zu gehen. — Urkund dessen meine Fertigung."

„Wien den 12. April 1813.

Diese Erklärung wurde von Ludwig und Karl van Beethoven so wie von Fr. Oliva und Freiherrn v. Pasqualati als Zeugen, überdies aber von Peter v. Leben — wahrscheinlich die zuständige Gerichtsperson — unterzeichnet. Karl's Disposition war aber verfrüht. Er erholte sich wieder und lebte noch drittehalb Jahre. Zugleich erhielt er die Ernennung zum „Kassirer der Universal-Staats-Schuldenkasse" nebst einer Wohnungszulage von 40 fl., so daß sein amtliches Jahreseinkommen nunmehr im Ganzen 1200 fl. betrug. Diese Summe bezog er auch demnächst nicht mehr in Banko-Zetteln, sondern auf Grund eines für alle Staatsbeamten gültigen Erlasses fortan in Silber, wodurch sich seine Lage wesentlich verbesserte.

Bezeichnend für Karl's eheliches Verhältniß erscheint es, daß in dem soeben mitgetheilten Dokument mit keiner Silbe seiner Frau gedacht ist. Sie war nicht minder leichtsinnig als Johann's Frau, und außerdem zu Intriguen aller Art geneigt, was ihrem Mann nicht entgangen sein konnte. Man darf daher annehmen, daß ihre bedenklichen Charaktereigenschaften die Ursache ihrer völligen Übergehung bei Abfassung des obigen Schriftstückes waren. Eine Zufälligkeit hat dabei nicht obgewaltet, denn am 14. November 1815, also kurz vor seinem Tode, bekundete Karl seinen letzten Willen durch ein förmliches, alle Punkte umfassendes Testament, in welchem wiederum nur von der alleinigen Vormundschaft seines Bruders über den Sohn die Rede ist. In dem betreffenden Passus heißt es wörtlich:

„5. Bestimme ich zum Vormunde meinen Bruder Ludwig van Beethoven. Nachdem dieser mein innigst geliebter Bruder mich oft mit wahrhaft brüderlicher Liebe auf die großmüthigste u. edelste Weise unterstützt hat, so erwarte ich auch fernerhin mit voller Zuversicht und im vollen Vertrauen auf sein edles Herz, daß er die mir so oft bezeigte Liebe und Freundschaft auch bei meinem Sohn Karl haben und alles anwenden wird, was demselben nur immer zur geistigen Bildung meines Sohnes und zu seinem ferneren Fortkommen möglich ist. Ich weiß er wird mir diese meine Bittte nicht abschlagen."

Das diesen Passus enthaltende Testament ist vom Testator und dreien Zeugen unterschrieben. Ohne Zweifel war bei Vorlesung und Vollziehung desselben Karl's Frau zugegen, welche in der ausschließlichen Übertragung des Vormundschaftsamtes auf Beethoven

eine Zurücksetzung erblickt, und ihren der Auflösung nahen Mann zu einer Abänderung dieses Punktes gedrängt haben wird. Denn noch an dem Ausfertigungstage des fraglichen Vermächtnisses wurde dieses mit folgender Nachtragsbestimmung versehen:

„Da ich bemerkt habe daß mein Bruder Hr. Ludwig van Beethoven meinen Sohn Karl nach meinem allfälligen Hinscheiden ganz zu sich nehmen und denselben der Aufsicht und Erziehung seiner Mutter gänzlich entziehen will, da ferner zwischen meinem Bruder und meiner Gattin nicht die beste Einigkeit besteht, so habe ich für nöthig gefunden, nachträglich zu meinem Testament zu verfügen, daß ich durchaus nicht will, daß mein Sohn Karl von seiner Mutter entfernt werde, sondern daß derselbe immerhin und in so lange es seine künftige Bestimmung zuläßt bei seiner Mutter zu verbleiben habe, daher denn dieselbe so gut wie mein Bruder die Vormundschaft über meinen Sohn Karl zu führen hat. Nur durch Einigkeit kann der Zweck, den ich bei Aufstellung meines Bruders zum Vormunde über meinen Sohn gehabt habe, erreicht werden, daher empfehle ich zum Wohl meines Kindes meiner Gattin Nachgiebigkeit meinem Bruder aber mehr Mäßigung.

Gott lasse sie beide zum Wohle des Kindes einig seyn. Dies ist die letzte Bitte des sterbenden Gatten und Bruders."

Tages darauf schied Karl aus diesem Leben. Sein Bruder betrauerte ihn, wie aus verschiedenen brieflichen Äußerungen an befreundete Persönlichkeiten hervorgeht, mit aufrichtiger Gesinnung. An Ries schrieb er den 22. November 1815:

„Mein armer unglücklicher Bruder ist eben gestorben; er hatte ein schlechtes Weib; ich kann sagen, er hatte einige Jahre die Lungensucht, und um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10,000 Florin W. W. anschlagen. Das ist nun freilich für einen Engländer nichts, aber für einen armen Deutschen oder vielmehr Oesterreicher sehr viel. Der Arme hatte sich in seinen letzten Jahren sehr geändert, und ich kann sagen, ich bedaure ihn von Herzen, und mich freut es nunmehr, mir selbst sagen zu können, daß ich mir in Rücksicht seiner Erhaltung nichts zu Schulden kommen ließ."

Und in sein Tagebuch notirte er sich folgende Worte:

„O sieh herab, Bruder, ja ich habe dich beweint und beweine dich noch, o warum warst du nicht aufrichtig gegen mich, du lebtest noch und wärest gewiß so elendiglich nicht umgekommen, hättest du dich früher — — — entfernt und mir ganz genaht."

Beethoven kannte die Frau seines verstorbenen Bruders zu gut, um nicht vorauszusehen, daß im Verein mit ihr die Erziehung des achtjährigen Knaben außerordentliche Schwierigkeiten bieten

werde. Er fühlte sich indessen durch die einmal übernommenen vormundschaftlichen Pflichten gebunden, und war fest entschlossen sie nach bestem Wissen und Wollen zu erfüllen. Freilich mußte er die treue Hingebung, mit der er sich seinem Amt widmete, theuer bezahlen, denn es erwuchsen ihm aus demselben die bittersten Erfahrungen und herbsten Kränkungen.

Der Sinn, in welchem Beethoven seine Aufgabe auffaßte, kennzeichnet seine Gemüths- und Denkungsart. Er wollte dem Neffen ein zweiter Vater werden. Das Glück war ihm nicht zu Theil geworden, ein geliebtes Wesen sein zu nennen. Nun hoffte er dafür Ersatz in dem seiner Sorge empfohlenen Knaben zu finden, welchen er wie sein eigenes Kind ansah, und auf dessen Haupt er seine ganze Liebe zu häufen gedachte. Zu einem Menschen wünschte er ihn zu erziehen, würdig und werth der Ehre, den Namen Beethoven zu tragen. Um dieses Ziel zu erreichen, hielt er es für geboten, Karl'n möglichst dem Einfluß seiner Mutter zu entziehen. Im Hinblick auf ihren haltlosen Charakter war dies nicht unberechtigt. Aber Beethoven hatte dabei vergessen zu berücksichtigen, daß die natürlichen Bande zwischen Mutter und Kind für seine Pläne ein nicht zu überwindendes Hinderniß bilden würden. Dieses Moment störte aufs Empfindlichste seine Absichten und Berechnungen, denn aus den gegensätzlichen Ansprüchen, welche einerseits von ihm als Vormund, und andererseits von der Mutter auf Karl erhoben wurden, entstanden Hemmnisse und Konflikte, die bei dem ebenso unreifen wie unzuverlässigen Charakter des Neffen für Beethoven zu den größten Enttäuschungen führten. Der letztere handelte indessen im besten Glauben, wie es ihm Pflicht und Gewissen vorschrieben. Demgemäß beantragte er bei der zuständigen Behörde „die gänzliche Ausschließung der Wittwe von der Vormundschaft." Das Gericht entschied zu seinen Gunsten, nachdem Beethoven den Beweis geliefert hatte, daß Karls Mutter einmal während ihrer Ehe wegen „Vermögensveruntreuung" in Untersuchung gewesen und mit 1 Monat Polizeiarrest bestraft worden war.[1]) Am 19. Januar 1816

[1]) Es geschah im Jahre 1811.

wurde ihm infolge dessen die alleinige Vormundschaft über den Neffen zuerkannt, und zugleich das Recht, diesen von der Mutter zu entfernen, was auch am 2. Februar desselben Jahres geschah. Bald darauf (28. Febr.) schrieb Beethoven an Ries:

„Ich war mehrere Zeit hindurch nicht wohl, der Tod meines Bruders wirkte auf mein Gemüth und auf meine Werke.
Salomon's Tod[1]) schmerzt mich sehr, da er ein edler Mensch war, dessen ich mich von meiner Kindheit erinnere. Sie sind Testaments-Executor geworden, und ich zu gleicher Zeit Vormund des Kindes meines armen verstorbenen Bruders. Schwerlich werden Sie soviel Verdruß, als ich, bei diesem Tode gehabt haben; doch habe ich den süßen Trost, ein armes unschuldiges Kind aus den Händen einer unwürdigen Mutter gerettet zu haben."

Am liebsten hätte Beethoven seinen Neffen ganz zu sich genommen, aber seine Junggesellenwirthschaft war dazu nicht gemacht, und so mußte eine andere Unterkunft für den Knaben ermittelt werden. In Wien gab es damals eine 1798 gegründete, den besten Ruf genießende Privat-Erziehungsanstalt, deren Vorsteher Cajetan Giannatasio del Rio hieß. Diesem Institut sollte Karl anvertraut werden. Doch fürchtete Beethoven, daß der Knabe dort nicht hinreichend vor den gefährlichen Einflüssen seiner Mutter gesichert sein werde. In seiner Besorgniß darüber schrieb er an Giannatasio:

„übrigens wird es später gewiß am besten seyn, ihn von hier weg nach Mölk oder anderwärts hinzugeben, da hört und sieht er nichts mehr von seiner bestialischen Mutter,"

und in einem Billet vom 15. Febr. 1816 sagt er dem Direktor der Anstalt:

„Übrigens bitte ich Sie noch einmal durchaus der Mutter keinen Einfluß zu gestatten, wie oder wann sie ihn sehen soll, alles dieses werde ich mit Ihnen morgen näher verabreden. — Sie dürfen selbst auf ihren Bedienten einigermaßen merken lassen, denn der Meinige ward schon von ihr, zwar in einer anderen Angelegenheit — bestochen! Mündlich ausführlicher hierüber, obschon mir das Stillschweigen das Liebste hierüber — allein ihres künftigen Weltbürgers wegen bedarf es dieser mir traurigen Mittheilung."

Beethoven hatte richtig gesehen. Kaum war Karl in das Giannatasio'sche Institut aufgenommen worden, so begann die „Königin der

---

[1]) Vergl. S. 118 dieses Bandes.

Nacht", wie Beethoven die Mutter nannte, ihr Intriguenspiel. Bald kam sie selbst, um den Sohn aus der Anstalt abzurufen, bald ließ sie ihn durch einen Boten holen, um ihn zu sprechen. Daß es dabei an schlimmen Einflüsterungen nicht fehlte, kann man sich leicht denken. Giannatasio, der die Verantwortlichkeit für den Knaben übernommen hatte, glaubte diesem Treiben nicht ruhig zusehen zu dürfen. Er machte dem Vormund Anzeige davon, und ersuchte ihn um „eine förmliche Auktorität in etlichen Zeilen, kraft welcher er es ihr (der Mutter) ohne viele Weitläufigkeit versagen konnte, den Sohn zu sich zu holen." Beethoven rieth dazu, die Mutter „einige Tage unter dem Vorwand, daß er beschäftigt sey, gar nicht zu ihm zu lassen." Diese Frist wurde benutzt, um von dem „Landrecht" eine Vollmacht zu erwirken, wonach Beethoven befugt sein sollte, den persönlichen Verkehr zwischen Mutter und Sohn gänzlich zu verbieten. Die Behörde hielt sich indessen nicht dazu berechtigt, diesem Verlangen zu entsprechen. Erkannte sie auch die Nothwendigkeit an, daß die Hausordnung des Instituts, sowie die Erziehung des Knaben nicht gestört werden dürfe, so fühlte sie sich doch nicht bewogen, in eine vollständige Trennung von Mutter und Sohn einzuwilligen. Lediglich wurde verfügt, daß sie mit ihrem Kinde nur während der Freistunden in Gegenwart eines „von dem Vormunde oder dem Vorsteher der Erziehungsanstalt zu bestimmenden Individuums" verkehren dürfe.

So war denn für das Wohl Karl's vorläufig nach Möglichkeit gesorgt. Aber Beethoven wußte sich als Vormund desselben nimmer zu genügen. Es war recht eigentlich eine Sisyphusarbeit, die er sich auferlegt hatte, und im Grunde paßte er nicht dazu, das Erziehungsgeschäft zu leiten. Die Neigung, das Leben schwer zu nehmen, die durch häufiges körperliches Unwohlsein gesteigerte große Reizbarkeit seines Gemüthes und infolge dessen der schnelle Stimmungswechsel, das in seinem Gehörleiden wurzelnde Mißtrauen, das Sichbewegen in Gegensätzen und die damit im Zusammenhange stehenden Schwankungen hinsichtlich seiner Entschließungen — Alles dies stand der Verwirklichung seiner so wohlgemeinten, wahrhaft väterlich gesinnten Absichten im Wege. Die Hauptschuld lag freilich an der ränkesüchtigen,

von verwerflichen Motiven geleiteten Mutter und am Neffen selbst, welcher durch sein Verhalten die auf ihn gesetzten Hoffnungen schließlich vereitelte. Aus den über ihn vorhandenen Nachrichten ist zu entnehmen, daß er nicht ohne Gutmüthigkeit war. Auch mangelte es ihm nicht an Begabung. Aber der ihm eigene, wohl von seiner Mutter ererbte Hang zum leichtsinnigen Lebenswandel beherrschte ihn so sehr, daß die vom Onkel in liebevollster Absicht ihm dargebrachten Opfer nicht das erwünschte Resultat ergaben.

> „Der Knabe muß Künstler werden[1]) oder Gelehrter, um ein höheres Leben zu leben und nicht ganz ins Gemeine zu versinken. Nur der Künstler oder der freie Gelehrte tragen ihr Glück im Innern,"

äußerte Beethoven gelegentlich. Das waren und blieben indessen fromme Wünsche, denn dem Neffen fehlte es an Stetigkeit des Sinnes sowie an andauerndem Fleiß, um ein bestimmtes Lebensziel fest ins Auge zu fassen, und unverrückt auf dasselbe hinzuarbeiten. Wiederholt wechselte er in der Wahl des Berufs, und ohne Erfolg. Wenn hierbei etwas zu seiner Entschuldigung gereichen könnte, so würde es in den nachtheiligen Einwirkungen seiner Mutter und auch seines Onkels Johann zu suchen sein, durch die er in seiner Wankelmüthigkeit und Zerfahrenheit nur bestärkt wurde.

Was Beethoven, namentlich in den letzten, von körperlichen Leiden heimgesuchten Lebensjahren, durch diese Verhältnisse zu erdulden hatte, sagen uns manche seiner späten Kompositionen. Aber auch nicht wenige seiner brieflichen Äußerungen und Tagebuchsnotizen geben darüber Auskunft. So äußerte er sich gegen seine Freundin Nanette Streicher in einem Billet vom 7. Febr. 1817:

> „Es war eine Zusammenkunft wegen der Angelegenheit meines Neffen, die schon Tags vorher bestimmt war, und bei dergleichen bin ich wirklich immer in Gefahr, den Kopf zu verlieren."

Dann beunruhigte ihn wieder der Gedanke, von seinem Pflegekind getrennt zu sein, und er notirte sich die Worte:

> „Gott helfe, Du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen, denn Unrechtes will ich nichts begehen. Erhöre mein Flehen doch

---

[1]) Er genoß eine Zeitlang Czerny's Klavierunterricht.

für die Zukunft nur mit meinem Karl zusammen zu sein, da nirgends jetzt sich eine Möglichkeit dahin zeigt. O hartes Geschick, o grausames Verhängniß, nein, nein, mein unglücklicher Zustand endet nie!"

Wahrhaft ergreifend ist es, zu sehen, welche Bekümmernisse Beethoven sich durch die übergroße Sorge für den Neffen schuf. Und dabei immer wieder neue, aus diesem Verhältniß entspringende Quälereien und Ärgernisse!

Karl's Mutter gab sich, wie vorauszusehen war, mit der richterlichen Entscheidung, wonach ihr Verkehr mit dem Sohn großen Einschränkungen unterliegen sollte, nicht zufrieden. Beethoven selbst empfand nachträglich das für alle Theile Peinliche der Lage, wie aus einem an Zmeskall gerichteten Briefe vom 5. Juli 1817 zu ersehen ist, in welchem er sagt: „Hartes ist ohnedem mehr hierbei als mir lieb." Er meinte auch keineswegs, das natürliche Band zwischen Mutter und Sohn zu zerreißen, sondern verlangte vielmehr, daß der letztere die Pflicht der Pietät gegen dieselbe nicht außer Augen setzen sollte. Nur müsse „man ihn stark warnen, sie nicht zum Vorbild zu nehmen." Diese schwer zu vereinbarenden Gegensätze mußten in dem unreifen, urtheilslosen Knaben nothwendig einen Zwiespalt hervorrufen. Auf der einen Seite die Ansprüche des Vormundes, der seinen Pflegebefohlenen das eine Mal schroff, und das andere Mal wiederum mit einer an Schwäche grenzenden Nachsicht behandelte, — auf der anderen Seite die Mutter mit ihren Einflüsterungen und Wühlereien! Darf man sich da wundern, wenn der Knabe es zum Öfteren an jener Hingebung und Aufrichtigkeit fehlen ließ, die er seinem Onkel schuldig war? Und nun denke man sich, von welchen Gefühlen Beethoven bei der Wahrnehmung davon ergriffen wurde! Es kam aber noch Anderes hinzu.

Nach gerichtlicher Bestimmung sollte die Wittwe einen Theil der Erziehungskosten für ihren Sohn tragen. Sie hätte es als Besitzerin eines Hauses, welches gute Mietherträge lieferte, wohl vermocht, wenn sie in Geldangelegenheiten nicht ebenso leichtfertig gewesen wäre, wie in ihrem sonstigen Thun und Treiben, dessen degoutante Einzelheiten unberührt bleiben mögen. Nun gab sie vor, Mangel zu leiden, und

Beethoven war großmüthig genug, sie nicht so für ihren Sohn in Anspruch zu nehmen, wie es Rechtens gewesen wäre, wodurch er sich neue Lasten auferlegte.

Beethoven hatte also wieder einmal ein Opfer gebracht. Die Wittwe gab ihre Erkenntlichkeit für den ihr gewährten Vortheil dadurch zu erkennen, daß sie aufs Neue Intriguen spann. Bekanntlich verlebte Beethoven ziemlich regelmäßig die Sommermonate in der Nähe Wien's auf dem Lande. Für den Sommer 1818 hatte er Mödling zu seiner Villegiatur bestimmt. Der Neffe, den er Anfangs Januar des genannten Jahres aus dem Giannatasio'schen Institut hinweg- und zu sich genommen hatte, begleitete ihn dahin, um in der Erziehungsanstalt des dortigen Pfarrers untergebracht zu werden. Die Mutter wußte natürlich darum, und hatte vorsorglich mit den Dienstboten Beethoven's das Abkommen getroffen, ihr hinter dem Rücken desselben gegen Darbietung von Geschenken Gelegenheit zum Beisammensein mit ihrem Sohn zu geben. Auch der ebenerwähnte Pfarrer war nicht unbetheiligt dabei. Durch eine anonyme Zuschrift gelangte dies zu Beethoven's Kenntniß, der daraufhin den Knaben ins Verhör nahm. Weil dieser aber von seinem Onkel schon „öfter erschütternd nicht ohne Ursache" behandelt worden war, „so fürchtete er sich zu sehr, als daß er gleich alles gestanden hätte." Erst nach mehreren vergeblichen Versuchen, und nachdem ihm „heilig" versichert worden,

> „daß ihm alles vergeben sei, wenn er nur die Wahrheit gestände, indem Lügen ihn in einen noch tiefern Abgrund als worin er schon gerathen, stürzen würde, so kam alles ans Tageslicht."

Dieses schrieb Beethoven unterm 18. Juni an seine Freundin Nanette Streicher, und fügte hinzu:

> „Karl hat gefehlt — aber — Mutter — Mutter, selbst eine schlechte bleibt doch immer Mutter. Insofern ist er zu entschuldigen, besonders von mir, da ich seine ränkevolle leidenschaftliche Mutter zu gut kenne." —

Die Dienstboten, welche mit im Spiele waren, mußten sogleich „zum Hause hinaus zum abschreckenden Beispiel aller künftigen!" Gegen den Geistlichen war natürlich nichts zu thun. Doch konnte Beethoven

es sich nicht versagen, seinem berechtigten Groll gegen denselben auf dem Papier mit folgenden Worten Ausdruck zu geben:

„Da Karl's Tugend auf die Probe gesetzt, denn ohne Versuchungen giebt es keine Tugend, so lasse ich es mit Fleiß hingehen, bis es noch einmal, was ich zwar nicht vermuthe, geschehe, wo ich dann Seiner Hochwürden ihre Geistlichkeit mit solchen geistigen Prügeln und Amuletten und mit meiner ausschließlichen Vormundschaft und daher rührenden Privilegien so erbärmlich zurichten werde, daß die ganze Pfarrei davon erbeben soll!"

Gewiß wäre es das Beste gewesen, wenn Beethoven nach so mannichfachen traurigen Erfahrungen die Vormundschaft seines Neffen in andere Hände gelegt hätte. Aber er war zu gewissenhaft, um sich dieser fatalen Bürde zu entledigen, und so blieb es ihm nicht erspart, den bittern Kelch der Leiden, welche aus dem Verhältniß für ihn hervorgingen, bis auf den letzten Tropfen zu leeren. Mußte er es doch demnächst auch noch erleben, daß der Bursche von ihm fort und zur Mutter lief. Diese war unablässig bemüht, ihrem Schwager immer wieder neue unangenehme Überraschungen zu bereiten. So erhob sie noch im Laufe des Jahres 1818 wiederholt Vorstellungen beim „Landrecht", welche nicht allein darauf berechnet waren, den Sohn möglichst der Machtsphäre des Vormundes zu entrücken, sondern auch den Zweck verfolgten, Beethoven's Befähigung zur Ausübung seines Amtes in ein zweifelhaftes Licht zu stellen. Überdies machte sie geltend, daß die Vormundschaftsangelegenheit ihres Sohnes gar nicht vor das „Landrecht" gehöre, da dasselbe ausschließlich für den Adel und Klerus bestimmt sei. Hierüber kam es an amtlicher Stelle zu Auseinandersetzungen, die damit endigten, daß die ganze Sache dem „bürgerlichen Magistrat" übertragen wurde.

Beethoven hielt sich keineswegs für adlig. Auf richterliches Befragen erklärte er ausdrücklich, daß die Bezeichnung „van" ein holländisches Prädikat sei, welches nicht den Adel bedeute. Auch besitze er weder ein Adelsdiplom noch irgend welche Beweismittel für den Adel. Allein es liegt auf der Hand, daß es ihm empfindlich sein mußte, auf Betreiben der böswilligen Frau plötzlich an eine dem Range nach niedrigere Instanz gewiesen zu werden, nachdem die vormundschaftlichen Verhandlungen seit beinahe drei Jahren schon beim „Landrecht" ge-

führt worden waren. Seiner gekränkten Empfindung darüber gab er durch die Worte Ausdruck: „ich gehöre nicht gemäß meiner Beschäftigung unter diese Plebs", womit er natürlich nur auf den Adel seines Geistes hindeuten wollte, den ihm Niemand nehmen konnte.

Was über die weitere Entwickelung des Vormundschaftsverhältnisses noch zu sagen ist, möge nachstehend in möglichster Kürze berichtet werden, um dieser leidigen Angelegenheit nicht eine noch größere Ausdehnung zu geben.

Beethoven legte dem „bürgerlichen Magistrat" unterm 23. Januar 1819 einen „Erziehungsplan" für den Neffen vor. Diese Behörde nahm jedoch keine Notiz davon; sie zeigte mehr Rücksicht für die Mutter als für Beethoven und verlangte sogar, daß wegen dessen Schwerhörigkeit die Vormundschaft auf einen Andern übertragen werden sollte. Die Wahl fiel auf den Magistratsrath Tuscher,[1]) der Beethoven wohlgesinnt war. Karl, der merkwürdigerweise auf Veranlassung Beethoven's inzwischen schon Universitätskollegia besucht hatte, wurde nun vorübergehend in die Kudlich'sche Erziehungsanstalt gegeben. Von dort kam er am 22. Juni 1819 in das Blöchinger'sche Institut. Bald darauf (5. Juli) legte Tuscher die Vormundschaft nieder, die Beethoven daher aufs Neue übernehmen mußte. Da er aber im Sommer abwesend von Wien war, wurde vom Magistrat mit seiner Stellvertretung der Stadtsequestor Nußböck beauftragt. In die Stadt zurückgekehrt, wollte Beethoven das Vormundschaftsamt wieder selbst übernehmen, aber der Magistrat lehnte es ab, und war Willens, den Knaben wieder ganz zu seiner Mutter zu lassen. Mit Recht durfte daher Beethoven dem Erzherzog Rudolph um diese Zeit schreiben:

„Und so dauert diese Verwirrung immer ohne Ende fort, und keine Hülfe, kein Trost!"

Bis dahin hatte der Rechtsanwalt v. Adlersburg dem Meister berathend zur Seite gestanden. Derselbe konvenirte ihm aber auf die Länge nicht, weshalb er den Hofgerichtsadvokaten Bach mit der weiteren Führung der Vormundschaftsangelegenheiten betraute. Bach versuchte zunächst, den Magistrat umzustimmen. Als dies vergeblich

[1]) S. d. Bd. II, S. 179.

war, wurde am 7. Januar 1820 eine Eingabe an das Appellationsgericht gemacht, welches am 8. April desselben Jahres Beethoven, unter vollständiger Ausschließung von Karl's Mutter, als Vormund mit der Einschränkung bestätigte, daß wegen dessen Schwerhörigkeit der Hofrath Peters [1]) als Nebenvormund mitanzunehmen sei. Die Wittwe versuchte, Einspruch dagegen zu erheben, wurde aber durch einen Bescheid vom 8. Juni 1820 definitiv abgewiesen.

Jetzt galt es, weiter für den Neffen zu sorgen. Beethoven beabsichtigte, um ihn dem Gesichtskreise der Mutter gänzlich zu entziehen, seine Entfernung aus Wien, woraus indessen nichts wurde.

Zu Ende des Sommers 1823, als Karl das 16. Lebensjahr zurückgelegt hatte, machte er sein Schulexamen und bezog dann die Wiener Universität. Mit den Studien sah es aber schlimm aus. Er „schwänzte" zum Öftern die Kollegia und war zudem in verderbliche Gesellschaft gerathen. Schon im Blöchinger'schen Institut hatte er sich einen seiner Schulkameraden, Namens Niemetz, zum Busenfreund erwählt, und dieser beeinflußte ihn aufs Schlimmste. Sein Onkel warnte ihn nachdrücklich vor dem Umgang mit diesem Taugenichts, den sein Thun und Lassen schließlich dahin brachte, den Tod im Donaukanal zu suchen. Leider wurde den väterlichen Ermahnungen kein Gehör gegeben, und so blieb Karl den bösen Einwirkungen des „Freundes" fortdauernd ausgesetzt.

Plötzlich wünschte der Neffe Soldat zu werden. Doch war Beethoven dagegen und drängte ihn dazu, nachdem er ein Jahr hindurch die Universität besucht hatte, die „vorgeschriebene Semestralprüfung" abzulegen, welche er indessen nur mit „zweifelhaftem Erfolg" bestand. Von einer zweiten Prüfung mußte abgesehen werden, und ein wissenschaftliches Studium lag daher außer dem Bereich der Möglichkeit. Nun wollte der Neffe sich dem Kaufmannsstande widmen, doch auch dies führte zu keinem Resultat. Er wohnte damals für sich allein. Sein Verkehr mit der Mutter war unbehindert, und sonsthin lebte er meist in Gesellschaft jenes Niemetz leichtsinnig fort. Die eindringlichsten Vorstellungen Beethoven's fruchteten nichts. Karl versank

[1]) S. d. Bd. I, S. 177 d. Bl.

nicht nur tiefer und tiefer in den Schlamm des Lebens, sondern verlor auch immer mehr den Respekt vor seinem Ernährer und Wohlthäter. Ja, er vergaß sich so weit, denselben in einer Zuschrift an Niemetz als „alten Narren“ zu bezeichnen. Machte Beethoven ihm Vorwürfe über sein schlechtes Benehmen, so vertheidigte er sich in einer Weise, als ob ihm schreiendes Unrecht geschehen sei. Den Zorn des Onkels fürchtete er nicht, indem er sich auf die bewährte Nachsicht und grenzenlose Gutmüthigkeit desselben verließ. Rühmte er sich doch auch, ihn „um den Finger“ wickeln zu können. Wirklich hatte Beethoven allgemach in dem um seinen „geliebten Sohn“ geführten Kampf die Widerstandsfähigkeit verloren, und so trieb dieser denn sein unwürdiges Spiel weiter. Wohin es mit ihm kam, geht daraus hervor, daß er, als er schließlich in eine Sackgasse gerathen war, im Sommer 1826 beschloß, Hand an sich zu legen. Das Geschoß, welches er auf sich gerichtet hatte, verursachte jedoch nur eine Kopfwunde. Der moralische Eindruck dieses Bubenstückes auf Beethoven war furchtbar. Schindler berichtet darüber:

„Beweise tiefen Schmerzes ob der seinem Namen wiederfahrenen öffentlichen Kränkung waren deutlich in seiner gebeugten Haltung zu erblicken. Dahin war das immer noch Feste, Stramme in allen seinen Körperbewegungen, ein Greis von nahezu 70 Jahren stand vor uns, willenlos fügsam, jedem Luftzug gehorchend!“

Als letzten Rettungsanker faßte Karl den Soldatenstand ins Auge. Zwar war Beethoven auch jetzt nicht dafür, doch ließ er seine Bedenken fallen, nachdem der Neffe ihm geschrieben:

„Mein jetziger Zustand ist noch von der Art, daß ich dich bitten muß von dem was geschehen und nicht zu ändern ist, so wenig als möglich zu erwähnen. Kann mein Wunsch rücksichtlich des Militärstandes erfüllt werden, so werde ich mich glücklich fühlen. — Ich bitte dich, dich durch den Gedanken, daß ich diesen Stand aus Verzweiflung wähle, nicht von den nöthigen Anstalten abhalten zu lassen.“

Auf Stephan v. Breuning's einflußreiche Fürsprache, der sich inzwischen auch an der Vormundschaft Karl's betheiligt hatte, erklärte Feldmarschall Stutterheim sich bereit, denselben in sein Regiment aufzunehmen. Aus Erkenntlichkeit dafür widmete Beethoven dem General das Cis moll-Quartett op. 131.

Bevor der Neffe sich zum Militärdienst stellte, verging noch einige

Zeit. Zunächst sollte die Kopfwunde erst vollständig heilen. Als dies geschehen war, nahm die Polizeibehörde ihn in Gewahrsam und verlangte seine sofortige Entfernung von Wien. Aber zu seinem Regiment, welches in Iglau stand, wollte er noch nicht abgehen; er meinte: „so lange noch äußere Zeichen da sind, kann ich dem General nicht aufgeführt werden.“ Johann van B., der zur selben Zeit in Wien anwesend war, schlug deshalb seinem Bruder vor, mit dem Neffen zum Besuch nach Gneixendorf zu kommen. Dies geschah. Am 30. September reiste man gemeinschaftlich dahin ab, und am Mittag des folgenden Tages traf man an Ort und Stelle ein. Auf Breuning's dringenden Wunsch sollte Karl nur acht Tage dort verweilen. Aus einer Woche wurden deren aber acht, und erst zu Anfang Dezember wurde wieder die Rückfahrt nach Wien angetreten. Es war eine verhängnißvolle Heimreise für Beethoven. Er zog sich dabei eine heftige Erkältung zu, die seine Erkrankung und nach wenigen Monaten schon den Tod zur Folge hatte, worüber das Nähere im letzten Abschnitt dieses Bandes mitgetheilt ist.

Karl ging am 2. Januar 1827 endlich nach Iglau ab. Von da an bekümmerte er sich nicht mehr um seinen Onkel, außer wenn er Geld brauchte. Beethoven aber hörte trotz Allem, was vorhergegangen war, nicht auf, sich um die Zukunft des Neffen, der ihm seine letzten Lebensjahre so sehr verbittert hatte, mit väterlicher Treue zu sorgen. Von Todesgedanken beschlichen, richtete er an den Hofgerichtsadvokaten Bach, welchen er für alle Fälle schon Anfangs März 1823 zum Kurator des Neffen ernannt hatte, folgende Zeilen:

„Verehrter Freund! Ich erkläre vor meinem Tode Karl van Beethoven meinen geliebten Neffen als meinen einzigen Universalerben von allem meinen Hab und Gut, worunter hauptsächlich 7 Bankactien und was sich an baarem vorfinden wird — Sollten die Gesetze hier Modificationen vorschreiben, so suchen Sie selbe so sehr als möglich zu seinem Vortheile zu verwenden — Sie ernenne ich zu seinem Curator, und bitte Sie mit Hofrath Breuning seinem Vormund Vaterstelle bei ihm zu vertreten — Gott erhalte Sie.“

Breuning aber drang „in Betracht des exemplarischen Leichtsinnes“ Karl's auf eine letztwillige Bestimmung zur Verhütung einer möglichen Verschleuderung des ihm zu hinterlassenden Vermögens, und so brachte

Beethoven wenige Tage vor seinem Dahinscheiden, kaum mehr fähig zu schreiben, noch folgende Worte zu Papier:

„Mein Nefffe Karle Soll alleini — Erbe seyn, das Kapital meines Nachlalasses soll jedoch Seinen natürlichen oder testamentarischen Erben zufallen. Wien am 23. März 1827.

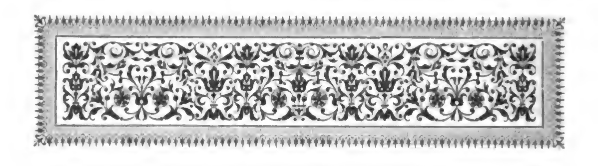
Luwig van Beethoven."

In seinen letzten Lebensjahren schrieb Beethoven einen sechsstimmigen Kanon über Goethe's Worte:

„Edel sei der Mensch,
Hülfreich und gut."

Er hat Sinn und Bedeutung dieses goldenen Ausspruch's oft, vielleicht aber niemals in solchem Maße bethätigt, wie bei seinem Neffen. Durch diesen war ihm vom Geschick ein Martyrium schwerster Art auferlegt. Beethoven trug es mit grenzenloser Geduld, erntete aber nur Undank davon. Für den Leser wird sich aus den vorstehenden Mittheilungen von selbst ergeben, wem die Hauptschuld dabei zufällt. Was etwa dem Neffen zur Entschuldigung gereichen könnte, ist nicht verschwiegen worden. Es sei nur noch bemerkt, daß derselbe am 13. April 1858 mit Hinterlassung seiner Frau und einer Tochter, wie es scheint, in beschränkten Verhältnissen starb.





X.

Die Symphonien.

4—9.

Beethoven's heroische Symphonie hatte Anfangs mehr Staunen als freudige Bewunderung erweckt. Die großartige Struktur und der gewaltige, über alles Dagewesene weit hinausgehende Ausdruck, namentlich ihrer beiden ersten Sätze, wurde, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, nicht so bald verstanden und richtig gewürdigt. Die Kritik fand neben dem Mangel an „Klarheit und Einheit" allzuviel des „Grellen und Bizarren" darin. Besonders aber beanstandete sie die ganz ungewöhnliche, allem Herkommen zuwiderlaufende Länge dieses Werkes, und glaubte daher Beethoven zu einer Kürzung desselben rathen zu müssen. Letzteres mag ihm auch mündlich ausgesprochen worden sein, denn es wird berichtet, er habe sich dahin geäußert, daß eine von ihm komponirte Symphonie nicht zu lang sei, selbst wenn sie eine Stunde dauere. Allem Anschein nach ging Beethoven indessen hinterher doch über diesen Punkt mit sich zu Rathe, denn seinen fünf folgenden Symphonien gab er nicht die Ausdehnung der dritten. Gleich die B dur-Symphonie op. 60, welche dem Grafen v. Oppersdorf[1]) zugeeignet ist, legt dafür Zeugniß ab.

[1]) Graf Franz v. Oppersdorf, ein großer Musikfreund, der 1818 zu Berlin verstarb, lebte auf seinem Schlosse nahe bei Glogau. Dort besuchte ihn im Herbst 1806 Fürst Lich-

Nächst der Eroica beabsichtigte Beethoven, die C moll-Symphonie zu schreiben, für die er schon mehrere Jahre vorher Aufzeichnungen gemacht hatte. Er nahm sie auch wirklich 1805 in Angriff, sah aber nach einiger Zeit wieder davon ab, vielleicht, weil er den Plan zu dieser Komposition erst noch mehr im Innern ausreifen lassen wollte, vielleicht auch, weil die inzwischen ihm gekommenen Ideen zur B dur-Symphonie seinem Geist eine entschieden andere Richtung gaben. Kurz, er legte die C moll-Symphonie bei Seite und komponirte zunächst diejenige in B dur, welche er, wie es scheint, ohne längere Vorbereitungen und in einem Zuge während des Jahres 1806 ausarbeitete.

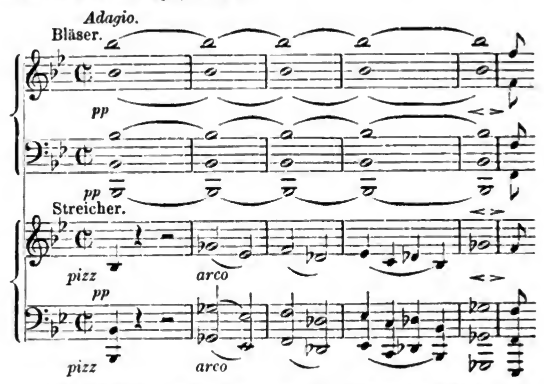
Diese Symphonie ist im Gegensatz zu ihren Schwestern die romantische genannt worden, wobei man wohl mehr an einzelne schwärmerische Partien als an die Totalität des Werkes gedacht hat. Dasselbe unterscheidet sich freilich dem gesammten Gehalt, der Verwerthung seiner Motive, und dem architektonischen Aufbau nach wesentlich von den anderen derartigen Schöpfungen Beethoven's. Das läßt sich aber auch in Betreff der vorhergehenden und nachfolgenden Symphonien des Meisters behaupten. Keine derselben ist einer der übrigen vergleichbar, mit jeder stellte Beethoven ein poesievolles Gemälde im großen Stil von ganz eigenartigem Wesen und Charakter hin, durch jede einzelne werden wir aufs Entschiedenste in eine völlig andere Stimmungswelt versetzt.

Die B dur-Symphonie beginnt mit einer längeren Adagioeinleitung von geheimnißvollem Ausdruck. Wie bleiche Schattengestalten steigen die Streichinstrumente in Terzenschritten im düstern Moll pianissimo

---

nowsky mit Beethoven, welcher von der gräflichen Hauskapelle seine D dur-Symphonie zu hören bekam. Bei dieser Gelegenheit, oder doch nur wenig später, dürfte Beethoven von Oppersdorf ersucht worden sein, eine Symphonie für ihn gegen ein Honorar von 350 fl. zu komponiren. Beethoven acceptirte das Anerbieten, und bestimmte für den Grafen die C moll-Symphonie. Aber es kam anders, denn schließlich sah Beethoven sich veranlaßt, dieselbe nebst der Pastorale den Herren Lobkowitz und Rasumowsky zu widmen. Unterm 1. Nov. 1808 schrieb er an Oppersdorf: „Bester Graf! Sie werden mich in einem falschen Lichte betrachten, aber Noth zwang mich die Sinfonie, die für sie geschrieben, und noch eine andere dazu an jemanden andern zu veräußern — seyn sie aber versichert, daß sie diejenige, welche für sie bestimmt ist, bald erhalten werden — — —" (Thayer III, S. 44 f. und 516.)

zur Tiefe hinab. Darüber schwebt gleich einem regungslosen Wolkenschleier das fünf Takte lang von den Hörnern, Fagotten, Klarinetten und der Flöte[1]) ausgehaltene B.



Das Phantom verschwindet, und ein anderes Tonbild tritt vor unsere Sinne. Suchend und tastend irrt die Primgeige in kurz abgesetzten Achteln hin und wieder,



während im Fagott und in den Bässen ein leiser Nachhall des so eben Vernommenen dazu erklingt. Schüchtern betheiligen sich die Bläser an dem von der Violine intonirten Gedanken, als ob sie fürchteten, die herrschende Stille zu stören. Nunmehr wird die ganze, aus zwölf Takten bestehende erste Periode nochmals wiederholt, nur mit dem Unterschied, daß vom sechsten Takt an durch enharmonische Verwechselung Alles um eine halbe Stufe hinaufgerückt ist. Das Tonspiel mit dem Achtelmotiv der Geige spinnt sich fort, und zugleich hellt sich die anfänglich dunkle Färbung allmälig auf. Doch wird dabei das Piano

[1]) Beethoven braucht in der B dur-Symphonie nur eine Flöte.

mit Ausnahme von ein paar vereinzelten Accenten festgehalten: es sind die Vorboten des kurz darauf erfolgenden Kraftausbruches, durch den wir wie mit einem Zauberschlage in das heiter bewegte Treiben des Allegro's versetzt werden. Für das letztere hat die durch modulatorische Feinheiten ausgezeichnete Introduktion nicht nur eine blos gegensätzliche, sondern auch eine thematische Bedeutung, denn die Hauptmotive des Allegro's



sind darin andeutungsweise vorgebildet, das erste derselben in rhythmischer, und das zweite in melodischer Beziehung, wie ein Vergleich der gegebenen Notenbeispiele ersehen läßt.

In schlanker, frisch belebter Entwickelung spinnt sich bei vollkommener Formenschönheit der Allegrosatz ab. Sein Grundzug ist Lust und Frohsinn eines in sich befriedigten Gemüthes. Einzig und allein der Schluß des Durchführungstheiles, in welchem das erste Thema unter Kombinirung mit einem neu hinzutretenden, schön gesungenen Motiv



zur ausführlichen Interpretation gelangt, nimmt einen eigenthümlich vergeistigten Flug. Beethoven greift hier mit phantastischem Aufschwung in das Reich der Romantik hinüber. Es ist, als ob plötzlich ein Schleier gelüftet würde um den Blick in die ungemessenen Fernen

einer Wunderregion hinausschweifen zu lassen. Nur poetische Inspiration konnte eine solche Wirkung erzeugen, denn der dabei benutzte, aus dem rollenden Vorläufer des Hauptmotivs und dessen Nachsatz



bestehende Apparat ist von der einfachsten Beschaffenheit.

Mit kühner Wendung führt uns der Tondichter aus der magischen Szenerie, in welche er uns versetzt hat, zur ursprünglichen Stimmung zurück. Der ganze Vorgang gehört zu den genialsten Eingebungen Beethoven's. Vergebliche Mühe wär's, die hinreißende Wirkung des, nach dem Ansturm eines gewaltigen Crescendo's in voller Kraft wieder auftretenden ersten Thema's schildern zu wollen.

Eine Perle unter den langsamen Orchestersätzen Beethoven's ist das Adagio. Der üppig schwelgerischen, einem inbrünstigen Liebesgesang vergleichbaren Anfangskantilene geht der punktirte Rhythmus



voraus, welcher zunächst als Begleitungsfigur dient, im weiteren Verlauf des Stückes aber mehrfach zu selbstständiger Bedeutung gelangt. Die vorab von der Geige vorgetragene Melodie wird von der Flöte und Klarinette — nach vier Takten gesellt sich noch der Fagott hinzu — im Unisono repetirt. Sodann geleitet der reich figurirte Nachsatz zu einer zweiten schwärmerischen Melodie, die der ersten gefühlsverwandt ist, und als deren Beantwortung erscheint. Auch ihr ist ein Nachsatz angefügt. Er führt mit Unterbauung des vorstehend notirten springenden Rhythmus in gesteigertem Ausdruck zu dem nunmehr melismatisch ausgeschmückten Hauptgedanken zurück. Erwartungsvoll harrt man der Wiederholung dieser süß berauschenden Weise nach Analogie ihres erstmaligen Auftretens. Statt dessen erdröhnen unvermuthet finstere, markerschütternde Tonfolgen unter höhnisch gellenden Rufen der Bläser. Tiefste Abspannung tritt danach ein, und mit ihr ein

träumerisches Hinbrüten. Da ertönt gleich einer tröstenden „Stimme von oben" die Anfangsphrase der ersten wonnigen Melodie.



Hoffnungbelebend auch läßt sich, wie aus weiter Ferne, der Hörner Silberklang vernehmen, und nun wird von Neuem der sehnsuchtsvolle Liebesgesang begonnen.

Wir kennen Beethoven's Art, starke Kontraste hart nebeneinander zu stellen. Jener plötzliche Aufschrei aber inmitten der holdseligsten Stimmung drängt zu der Frage nach dem „Warum".

Als Beethoven die B dur-Symphonie schuf, stand er unter dem Einfluß einer zarten Neigung, von der sein Herz voll war. Das liebeerfüllte Verlangen, welches in den Kantilenen des Adagio's dieses Werkes ausklingt, darf ebensowohl darauf bezogen werden, wie der ebenerwähnte schrille Gefühlsausbruch. Aus dem zu Beginn des Juli 1806 an die „unsterbliche Geliebte" gerichteten Brief ist ersichtlich, von welch' widersprechenden Empfindungen Beethoven's Inneres damals bewegt wurde. „Deine Liebe macht mich zum glücklichsten und unglücklichsten zugleich —," schrieb er ihr. Das Adagio der B dur-Symphonie ist ein getreues Echo davon.

Die beiden letzten Sätze der B dur-Symphonie nähern sich in ihrer spirituellen Frische und heitern Beweglichkeit wieder dem ersten Allegro, ohne doch dessen kerniges Wesen zu erreichen. Dagegen ist ihnen eine jenem Stück fehlende muthwillige Laune beigemischt, die gleich zu Anfang des scherzoartigen „Allegro vivace" $^3/_4$ in dem unstäten Wechsel der rhythmischen Gliederung hervortritt. Das in etwas gemäßigterem Tempo gedachte „Trio" mit seinem warm empfundenen, milden und wirksam sich steigernden Melodiezuge bildet das wohlthuend beruhigende Gegenstück dazu.

Von ungemein farbenreicher Lebendigkeit ist der Schlußsatz, in welchem das rührige, wie ein munterer Quell lustig dahinsprudelnde

Sechzehntelmotiv die mannichfaltigsten Wandlungen durchläuft. Auch in der Durchführung behauptet es den Vorrang; von dem lieblichen Seitenthema ist für dieselbe nur ein kleiner Bruchtheil, nämlich das Sextintervall mit dem darauf folgenden Sekundenschritt verwerthet. An einigen Stellen, namentlich aber am Schluß des Rückganges, artet das lustige Spiel in bittern Ernst aus, wobei die Anzeichen eines schneidig verbissenen Humors zum Vorschein kommen. Wie dann unmittelbar vor dem Ende des Stückes die einleitenden Takte desselben zögernd in fragendem Ton vorgebracht, und mit barscher Antwort kurzweg abgewiesen werden, ist gar ergötzlich anzuhören.

In der Koda des Finale's hat Beethoven dem Kontrabaß eine schwierige Aufgabe gestellt. Fast noch mehr muthet er diesem Instrument im dritten Satz der C moll-Symphonie zu, welche die wichtigste und bei weitem hervorragendste Arbeit des Jahres 1807 war. Beendet wurde sie entweder vor Schluß desselben oder Anfangs 1808. Die ersten Ideen zu derselben entstanden aber bereits 1800—1801, also zu jener Zeit, in welcher für Beethoven die quälende Sorge um sein leidendes Gehör begann.[1]) Der traurige Gemüthzustand, von dem er damals heimgesucht wurde einerseits, und die unbeugsame Willensstärke, welche er gegen denselben aufbot andererseits, haben diesem Kunstwerk den Stempel aufgedrückt. Sehen wir das erste Allegro darauf an. Es ist ein Produkt gewaltiger Geisteskämpfe. Beethoven selbst hat die Devise dazu gegeben. Sie lautet: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" Fürwahr, jenes monumentale



ist einem grausigen Schicksalsruf vergleichbar, der durch das ganze Stück sich verbreitend, dessen Grundpfeiler bildet. Welche Bedeutung Beethoven diesem Motiv mit Beziehung auf das erwähnte Motto beilegte, erhellt daraus, daß er es etwas breit, also besonders nachdrücklich vorgetragen wissen wollte. Zweimal hintereinander ertönt dasselbe mit wuchtiger Schwere zu Beginn des Satzes gleich einer trotzigen Herausforderung. Sie wird angenommen. Aber der ihr

[1]) S. Bd. I, S. 228 f. d. Bl.

entgegengesetzte Widerstand mit seinem bis zur Verzweiflung gesteigerten titanischen Ringen, vermag nicht die Oberhand zu gewinnen. Unablässig drängt sich der anfängliche finstere Ruf herzu, unter dessen Bann selbst das, gleich einem Hoffnungsstrahl aus dem wilden Getümmel mild hervorschimmernde Seitenmotiv



steht.

Der in dem Durchführungstheil und gegen Schluß des Satzes aufs Heftigste entbrennende Kampf ist geführt, doch nicht beglichen. Das „Schicksal" behauptet triumphirend seine Herrschaft. Nach einem so tragischen Ausgang fordert das fieberhaft erregte Gemüth Beruhigung. Sie wird in dem herrlichen „Andante con moto" gewährt. Zwar dämmert das Hauptmotiv des vorhergehenden Allegro's andeutungsweise nochmals im Violoncell unheimlich auf, und wehmüthige Klänge werden weiterhin mit dem Eintrit des As moll vernehmlich, doch der männlich gefaßte Ausdruck des Ganzen, welcher sich wiederholt bis zu kräftigster Erhebung steigert, läßt es zu einer ernstlichen Trübung nicht kommen. Aufs Neue gelangt dieselbe aber in dem „Allegro" des dritten Satzes zum Durchbruch. Geisterhaft erhebt sich aus der Tiefe das von den Bässen allein vorgetragene Motiv,

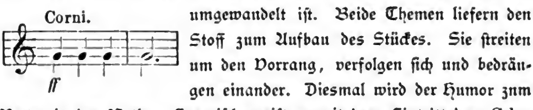


welches in bang beklommenem Ton



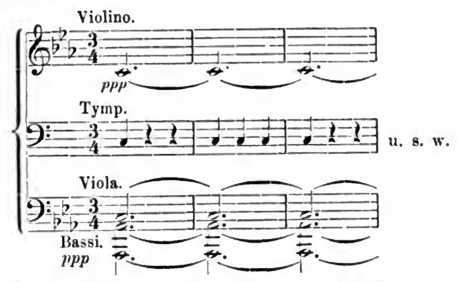
von den Geigen beantwortet wird. Es ist das Vorspiel zu abermaligem Kampf. Nach nochmaliger Repetition desselben tritt mit ein-

schneidender Härte ein zweites Motiv auf. Ihm liegt der Schicksalsruf des ersten Satzes zu Grunde, welcher hier in den Tripeltakt umgewandelt ist.



Beide Themen liefern den Stoff zum Aufbau des Stückes. Sie streiten um den Vorrang, verfolgen sich und bedrängen einander. Diesmal wird der Humor zum Retter in der Noth. Energisch greift er mit dem Eintritt des Cdur in die Fehde ein. Er ist's, der dem Streit ein Ende macht. Nur noch ein verstohlener Anlauf zur Erneuerung desselben wird gemacht; er verhallt im Pianissimo.

So sollte nach Beethoven's ursprünglicher Intention der dritte Satz enden, und gänzlich abgesondert davon das Finale folgen. Der in der Partitur enthaltene Übergang zu demselben wurde erst beschlossen, nachdem die Entwürfe zu den einzelnen Theilen der Symphonie festgestellt waren.[1]) Die Idee dieses Überganges war leichter gefaßt als ausgeführt. Mehrere Versuche mußten gemacht werden, bevor jener mysteriöse Orgelpunkt



gefunden wurde, welcher die beiden letzten Stücke des Werkes miteinander auf geniale Weise verbindet. Wie sehr diese nachträgliche Zuthat demselben zu Statten kommt, liegt auf der Hand. Beethoven hat dadurch eine Spannung erreicht, auf welche der im Finale ange-

[1]) Nottebohm: Zweite Beethoveniana, S. 529 f.

stimmte Jubelhymnus doppelt überwältigend wirkt. Er ist die Bekräftigung des über das Geschick endlich errungenen Sieges. Taucht auch in seinem Verlauf nochmals jener unheimliche Ruf des ersten Satzes auf, — er wird schnell wieder durch die triumphirenden Klänge des Finale's übertönt.

Im Sommer 1801 schrieb Beethoven mit Bezug auf sein Gehörleiden an Wegeler: „ich will dem Schicksal in den Rachen greifen." Die C moll-Symphonie giebt den tondichterischen Ausdruck für diese Worte.

Als die C moll-Symphonie sich ihrer Vollendung näherte, wurden die Grundlinien zur Pastoralsymphonie gezogen. Die Ausarbeitung derselben erfolgte im Jahr 1808 während des Sommeraufenthaltes in Heiligenstadt. Mit ihr betrat Beethoven das Gebiet der Programmmusik. Diese Kompositionsgattung birgt insofern Gefahren in sich, als sie gar zu leicht zu einem krassen Realismus verleitet, welcher der Kunst keinen Gewinn bringen kann, weil er sie ihrer idealen Bestimmung entkleidet. Beethoven ist diesen Gefahren mit feinstem künstlerischem Takt aus dem Wege gegangen. Seine Pastoralsymphonie hält eine Grenze ein, durch welche die Bedingungen des musikalischen Kunstwerkes vollständig gewahrt sind.

Beethoven war ein enthusiastischer Naturfreund. Den Aufenthalt im Freien zog er allen anderen Lebensarten vor, weshalb er während der schönen Jahreszeit meist eine Sommerwohnung in der Nähe Wien's bezog, wobei zwischen den Orten Döbling, Baden, Heiligenstadt, Mödling, Nußdorf und Penzing gewechselt wurde. Hatte er eines dieser Ziele seiner Sehnsucht erreicht, dann schwelgte er im Genuß des Naturlebens. Neate erzählte,[1]) daß er

> „niemals mit einem Menschen zusammengekommen sei, welcher sich so an der Natur erfreute, und eine solche Freude an Blumen, an Wolken, kurz an allem und jedem hatte, wie Beethoven; Natur war gleichsam seine Nahrung, er schien förmlich darin zu leben. Bei den Spaziergängen durch die Felder setzte er sich wohl auf irgend eine grüne Bank, die zum Sitzen einlud, und ließ dann seinen Gedanken freien Lauf."

---

[1]) Thayer III, S. 342.

Sein andachtsvolles Entzücken beim Anblick der ihn umgebenden Schöpfung war so groß, daß er sich in begeisterten Betrachtungen über dieselbe ergehen konnte, von denen auch seine Notizbücher Zeugniß ablegen. So schreibt er einmal auf:

„Ist es doch als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande heilig! heilig! im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken."

Und ein anderes Mal:

„O Gott welche
Herrlichkeit
in einer
solchen Waldgegend
in den Höhen
ist Ruhe —
Ruhe ihm zu
dienen —"

In einem an Therese Malfatti gerichteten Briefe, welcher wahrscheinlich dem Frühling des Jahres 1807 angehört, findet sich folgende bezeichnende Äußerung:

„Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten! Erst am 8. kann ich diese Glückseeligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf. Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können! Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht!"

Was in diesen Worten liegt, tönt uns aus dem ersten Satz der Pastoral-Symphonie entgegen, welchen Beethoven also betitelte: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande." Eine wohlig behagliche Stimmung, wie sie ein schöner, duftiger Frühlingstag erzeugt, zieht sich durch das ganze Stück. Es beginnt mit folgendem sinnigen melodischen Motiv:



Aus seinem zweiten Takt werden in der Durchführung weite Perioden entwickelt, bei deren Erklingen man wechselnde Landschaftsbilder zu erblicken vermeint. Dazwischen ertönt's wie lockender Kuckuksruf. Doch nicht die Einzelheiten dieses Musikstückes machen dessen künst-

lerischen Werth aus, sondern die poetische Gesammtstimmung, die als ein Reflex der Naturseele erscheint.

Der zweite Satz, „Scene am Bach" benannt, gewährt denselben Eindruck, nur daß die Stimmung sich in ihm noch mehr vertieft. Wer an schwülen Sommertagen, hingelagert in das schattige Grün, mit still beschaulichem Sinn die geheimnißvollen Räthsel des ewig sich verjüngenden Naturlebens belauscht hat, wer das sanfte Murmeln des durch blumige Fluren sich hinschlängelnden Wiesenbaches behorcht, dem Spiel der glitzernden Sonnenlichter im dunkeln Laub der Gebüsche zugeschaut, und dazu die lieblichen Stimmen der gefiederten Sänger vernommen hat, für den bedarf es keiner Erklärung dieser Tondichtung.

Die Anregungen zur Komposition der „Szene am Bach" empfing Beethoven durch den öftern Aufenthalt in dem nach ihm benannten einsamen Thal[1]) bei Heiligenstadt, wo er ungestört den Eingebungen seiner Phantasie nachhängen konnte. Im April des Jahres 1823 suchte er bei Gelegenheit einer ausgedehnten Wanderung dieses Thal in Begleitung Schindler's auf, welcher erzählt, daß Beethoven wiederholt die Promenade unterbrach, und „seinen Blick voll seligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umherschweifen" ließ.

„Sich dann, so berichtet Schindler weiter, auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sey. Es war aber alles stille. Darauf sagte er: 'Hier habe ich die Scene am Bach geschrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckuke haben mitcomponirt.' Auf meine Frage, warum er die Goldammer nicht auch in die Scene eingeführt, griff er nach dem Skizzenbuch und schrieb:



'Das ist die Componistin da oben,' äußerte er, 'hat sie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen, als die andern? Mit denen soll es nur Scherz sein.' — Als Grund, warum er diese Mit-Componistin nicht ebenfalls genannt, gab er an: Diese Nennung hätte die große

[1]) Schindler nennt einen andern Ort, was auf einer Verwechselung beruht. S. Nottebohm. Zweite Beethoveniana S. 376.

Zahl böswilliger Auslegungen dieses Satzes nur vermehrt, die dem Werke, nicht blos in Wien, auch an anderen Orten Eingang und Würdigung erschwert haben."

Beethoven hat also aus dem von Schindler angegebenen Grunde unterlassen, der vorstehend notirten Tonreihe den erwähnten Vogelnamen hinzuzufügen, und wohl daran gethan. Denn nicht die Ähnlichkeit, sondern die Unähnlichkeit jenes in seine Einzelbestandtheile zerlegten G dur-Dreiklanges mit dem Gesang der Goldammer würde die „böswilligen Auslegungen" des Andante's der Pastoralsymphonie vermehrt haben. Die fragliche Sechzehntheilfigur, welche später mehrmals in tiefer Tonlage wiederkehrt, kann im Grunde nur die Bedeutung eines Ornamentes beanspruchen. Daß Beethoven, wie seine Äußerung nicht bezweifeln läßt, zu derselben durch den Gesang der Goldammer angeregt wurde, ist eine Frage für sich. Anders verhält es sich mit den gegen Schluß des Satzes eintretenden Stimmen der Nachtigall, des Kuckuks und der Wachtel. Hier handelt es sich, wenigstens in Betreff der beiden letzteren, um Imitationen, die auf Tonmalerei hinauslaufen.

In den beiden ersten Sätzen der Pastoralsymphonie berichtet Beethoven getreulich, was ihm die Gottesnatur geoffenbart hat. Nun fügt er seinem Gemälde eine entsprechende Staffage hinzu, indem er uns ein „Lustiges Zusammensein der Landleute" vorführt.

Es ist Feierabend. Alt und Jung zieht plaudernd und schäkernd im bunten Durcheinander zum Tanzplatz unter der Dorflinde. Dort entfaltet sich ein munteres Treiben. Eine ländliche Musik lädt' zum Tanz ein, und bald auch schwingen sich die Burschen und Mädchen im fröhlichen Reigen. Es ist ein rechtes, echtes Scherzo, dieser dritte Satz, in welchem Beethoven das landläufige Musikantenthum mit schalkischem Humor parodirt hat.

Schindler erzählt, daß im Gasthofe „Zu den drei Raben" in der „vorderen Brühl" bei Mödling seit langen Jahren eine Gesellschaft von sieben Mann spielte, für welche Beethoven wiederholentlich Tänze geschrieben habe. Im Jahr 1819 sei dies zum letzten Mal geschehen.

„Bei Überreichung des neuen Opus, so berichtet Schindler weiter, an den Chef der Gesellschaft zu Mödling war ich anwesend. Der Meister äußerte unter andern in heiterster Stimmung: er habe diese Tänze so eingerichtet, daß ein Musiker um den andern das Instrument zuweilen niederlegen, ausruhen, oder schlafen könne. Nachdem der Fremde voll Freude über das Geschenk des berühmten Componisten sich entfernt hatte, frug Beethoven, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorf-Musicanten oft schlafend spielen, zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich erwachen, einige herzhafte Stöße oder Streiche aufs Gerathewohl, doch meist in der rechten Tonart thun, um sogleich wieder im Schlaf zu fallen, — in der Pastoralsinfonie habe er diese 'armen Leute zu copiren' versucht. Nun, Leser, nimm die Partitur zur Hand und besehe dir die Einrichtung auf den Seiten 106, 107, 108 und 109.[1]) Siehe die stereotype Begleitungsfigur der beiden Violinen auf S. 105 ff., siehe ferner den schlaftrunkenen zweiten Fagott mit den wiederholt abgesetzten paar Tönen, während Contrabaß, Violoncell und Viola ganz schweigen; erst auf S. 108 sehen wir die Viola erwachen, sie scheint den Nachbar Violoncell zu wecken, — auch das zweite Horn macht wieder drei Stöße, ruht aber gleich wieder. Am letzten ermannen sich zu frischer Thätigkeit der Contrabaß und die beiden Fagotts. Auch der Clarinette ist Zeit und Raum zur Ruhe gelassen. —"

„Aber auch der auf S. 110 sich anschließende $^2/_4$ Takt 'Allegro' beruht in Form und Charakter auf dem Wesen der ehemaligen östreichischen Tanzmusik. Es gab Tänze, worin der $^3/_4$ Tact plötzlich in einen $^2/_4$ Tact umschlug. Noch im Laufe des dritten Jahrzehends sah ich selber in den wenige Stunden von der Hauptstadt entfernten Walddörfern Laab, Kaltenlentgeben und Gaden derlei Tänze ausführen."

Doch sehen wir wieder nach unserer Tänzerschaar hinüber. Inmitten ihres fröhlichen Treibens wird sie plötzlich durch die Anzeichen eines herannahenden Gewitters aufgeschreckt. Die Tanzmusik verstummt; statt ihrer läßt sich dumpfes Donnergeroll vernehmen. Alles eilt hinweg, um Schutz unter dem schirmenden Dach zu suchen, und kaum ist man daheim, so entladet sich das Unwetter mit furchtbarem Getöse. Erschüttert wankt der Boden, Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag folgen einander, und unter dem Tosen der entfesselten Windsbraut strömen heftige Regenschauer hernieder. Nach und nach beruhigt sich der Aufruhr der Elemente. Das Wetter zieht von dannen. Noch

---

[1]) Die obigen von Schindler citirten Seitenzahlen beziehen sich auf die alte Partiturausgabe der Pastoralsymphonie. In der neuen Härtel'schen Ausgabe sind es die Seiten 47–49.

ein Aufzucken des Blitzes am fernen Horizont, und das Firmament prangt aufs Neue im strahlenden Azurblau.

Anheimelnde Schalmeienklänge verkünden den wiedergekehrten Frieden der Natur. Sie bilden die Einleitung zum letzten Satz, welcher „frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" ausspricht. Er enthält viel des Schönen und warm Empfundenen. Doch geht Beethoven dabei zu sehr ins Breite, wodurch die Wirkung dieses Finale's etwas geschwächt wird.

Beethoven's Tonmuse nimmt in der Pastoralsymphonie nicht den hohen poetischen Flug, welcher die Mehrzahl seiner anderen instrumentalen Schöpfungen auszeichnet. Hiervon aber abgesehen, ist das Werk ganz, was es sein soll, nämlich ein Idyll, dessen anmuthvolle Reize niemals verwelken werden.

Reichlich drei Jahre verflossen nach Beendigung dieser Symphonie, ehe Beethoven sich an die siebente (A dur op. 92) machte. In der Zwischenzeit entstand eine beträchtliche Reihe anderer Kompositionen, von denen als die bedeutendsten das Es dur-Konzert (op. 73), das Streichquartett in Es dur (op. 74), die Klaviersonate „Les adieux" (op. 81[a]), die Musik zu Egmont (op. 84), das Streichquartett in F moll (op. 95) und das Klaviertrio (B dur op. 97) zu nennen sind. Überdies wurde Beethoven im Jahr 1811 durch die Niederschrift der umfänglichen Tonsätze zu den „Ruinen von Athen" und zu „König Stephan" in Anspruch genommen. Leicht kann man sich vorstellen, daß nach Erledigung aller dieser Arbeiten der Wunsch in ihm erwachte, seine schöpferische Thätigkeit wiederum einmal der symphonischen Gattung zu widmen.

Die Komposition der dem Grafen Fries gewidmeten A dur-Symphonie, zu welcher Beethoven, seiner Gewohnheit gemäß jedenfalls schon seit einiger Zeit Entwürfe und Skizzen[1]) bereit liegen hatte, erfolgte im Jahr 1812. Am 13. Mai desselben Jahres war sie vollendet. Im Hinblick auf den feurigen und wild schwärmerischen Charakter ihrer Hauptsätze könnte man sie die dithyrambische nennen.

---

[1]) Über dieselben s. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 101 f.

Sie beginnt mit einer weit ausgedehnten Introduktion von festlichem Gepräge. Die in ihr hart nebeneinandergestellten Kontraste von gewaltig Starkem und lieblich Zartem wiederholen sich im Allegro, und sind für den Grundzug desselben entscheidend. Das diese Gegensätze zusammenhaltende und einigende Element ist der punktirte Rhythmus [Notenbeispiel]. Er bildet gleichsam den belebenden Pulsschlag des ganzen Stückes. Bald klopft er lauter, vernehmlicher, bald schwächer, aber fast unausgesetzt macht er sich auf irgend eine Art fühlbar. Stellenweise wächst er bis zu einer Mächtigkeit an, die Alles zu zersprengen droht. Daß dabei der thematischen Arbeit, besonders auch in der Durchführung, ihr Recht wird, versteht sich von selbst. Sie bezieht sich vornehmlich auf die Takte 1 und 3 des Hauptthema's, aus denen mannichfache Neugestaltungen entwickelt werden. Außerdem ist der 74. Takt des ersten Theiles dafür verwerthet.

Eine besondere Eigenthümlichkeit dieses äußerst phantastischen Musikstückes sind die langathmigen Steigerungen, denen man zwar auch in anderen Instrumentalwerken Beethoven's, doch nicht so häufig wie gerade hier begegnet.

Die folgenden Stücke der A dur-Symphonie liefern gleichfalls Prachtbeispiele dazu. Eins derselben ist gleich im ersten Abschnitt des mit „Allegretto" überschriebenen zweiten Satzes enthalten. Das marschartige Thema wurde etwa sechs Jahre vor Ausarbeitung der Symphonie niedergeschrieben. Staunenswürdig ist der durch die mehrmalige Wiederholung desselben gradatim bewirkte Klimax. Zu seiner Erreichung trägt nicht nur die Transposition des Thema's in eine immer höhere Oktave unter Hinzufügung eines ausdrucksvollen melodischen Gegensatzes, sondern auch die Vermannichfaltigung der Bewegung, sowie das später eintretende, auf 24 Takte sich vertheilende Crescendo bei. Wenn dies letztere seinen Höhepunkt erreicht hat, so fallen alle Instrumente ein, und das Thema wird zum vierten Mal im stärksten Forte repetirt. Dieser in A moll stehenden Exposition folgt das Maggiore in A dur. Ihm entquillt ein süßer, gemüthbestrickender Gesang, welcher gleich einem mild glänzenden Glorienschein das Satzgefüge überwölbt, dessen Fundament durch den, mit leiser Tongebung kon-

tinuirlich fortlaufenden daktylischen Rhythmus des vorhergehenden Minore gebildet wird. Beide Abschnitte wiederholen sich demnächst mit Varianten, unter Einschiebung eines kurzen Fugato's. Nach dem zweiten Maggiore kehrt nochmals das, zu je zwei und zwei Takten auf die Blas- und Streichinstrumente vertheilte Hauptthema wieder, welches wie in weiter Ferne leise verklingt. Poetisch gedacht ist die Quartsextharmonie des Anfangs- und Schlußaccordes dieses herrlichen Allegretto's. Sie ist einer Zauberformel vergleichbar, durch die der Tondichter seine Phantasiegebilde in's Dasein ruft, und wiederum in's Nichts zerfließen läßt.

Bei den beiden ersten Aufführungen der A dur-Symphonie am 8. und 12. Dezember 1813 mußte dieser Satz auf stürmisches Verlangen der Zuhörerschaft da capo gespielt werden. Seiner faszinirenden Wirkung vermochte sich selbst Ludwig Spohr, der, wie man weiß, nur eine bedingte Empfänglichkeit für Beethoven's Musik besaß, nicht zu entziehen. In seiner Autobiographie nennt er das Stück „wundervoll", und fügt hinzu, daß es einen „tiefen, nachhaltigen Eindruck" auf ihn gemacht habe.

Das dritte Stück besteht aus einem übermüthig heiteren „Presto" und einem „Assai meno presto" mit volksthümlichem Melodiezuge. Beide Theile stehen einander fremdartig gegenüber. Man könnte vermeinen, Beethoven habe eine Lustbarkeit schildern wollen, die unvermuthet durch eine feierliche Begebenheit unterbrochen wird. Rein äußerlich genommen, erinnert die Anlage des Stückes an den dritten Satz der B dur-Symphonie. Die einzige formelle Abweichung besteht darin, daß in letzterem Werk der Anfangssatz nach nochmaliger Repetition des Ganzen nur theilweise wiederkehrt, während er in der A dur-Symphonie vollständig reproduzirt wird. Hier wie dort handelt es sich im Grunde um ein Scherzo nebst Trio. Die Melodie des Trio's der siebenten Symphonie



u. s. w.

soll nach einer Mittheilung des Abbé Stadler ein niederösterreichischer Wallfahrtsgesang sein.[1]) Eine Bestätigung dafür fehlt bis jetzt. Es erscheint am Ende auch gleichgiltig, woher jene Sangesweise genommen ist. Die Hauptsache bleibt, was Beethoven durch die Kunst der Instrumentation, sowie durch die wirkungsvolle Dynamik daraus gemacht hat. Das Ganze ist wie von einem goldigen Schein umflossen, der beim Eintritt des Forte hellstrahlenden Glanz annimmt. Sehr originell wirkt die obligate Verwendung des Hornes im zweiten Theil dieses Trio's. Es hat die Aufgabe, mit dem ersten Gliede der obigen Tonreihe den Baß zu der von den Holzbläsern intonirten Melodie zu machen. Nach achtzehn Takten wiederholt es nur noch die beiden letzten Noten der gedachten Phrase. Die andauernde Hartnäckigkeit, mit der es geschieht, bringt ein humoristisches Streiflicht in die feierliche Stimmung des Satzes. Dieser schon gegen Ende des ersten Allegro's in anderer Formulirung erscheinende Basso ostinato, tritt auch vor Schluß des Finale's auf.

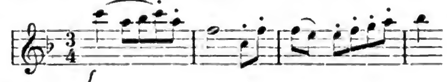
Man hat das Hauptthema desselben, und überhaupt den ganzen letzten Satz trivial gefunden, dabei indessen übersehen, daß es die Trivialität des Genie's ist, welche sich eben anders ausnimmt wie diejenige des Alltagsmenschen. Hier bewahrheitet sich der alte Spruch: Wenn zwei dasselbe thun oder sagen, so ist es nicht dasselbe. Der urwüchsigen Derbheit, welche in diesem Finale vorwaltet, und an manchen Stellen bis zur tollsten Ausgelassenheit geht, liegt ein künstlerisches Motiv zu Grunde. Die dithyrambische, bereits im ersten Satz der Symphonie hervorgetretene Exaltation sollte im Finale ihren unbeschränktesten Ausdruck finden. Beethoven war ganz der Mann dazu, es mit der ihm eigenen Ideenkühnheit und Geistesstärke durchzusetzen. Eine der merkwürdigsten Seiten dieses Tongebildes ist die in keinem Augenblick versiegende Gedankenenergie. Zuletzt, da man glauben könnte, die Kraft sei erschöpft, erfolgt sogar noch eine alles Vorhergegangene überbietende Steigerung, worauf die Tonmassen mit gewaltigen Anläufen im bachantischen Taumel dem Schlusse zutreiben.

---

[1]) Thayer III, 191.

Mehrfach schon ist des Humors gedacht worden, welcher Beethoven's Musik eine so eigenartige Physiognomie verleiht. In keinem zweiten seiner Instrumentalwerke kommt derselbe so nachdrücklich und anhaltend zum Ausdruck wie in der achten Symphonie (F dur, op. 93). Namentlich sind die drei letzten Stücke dieser Komposition in verschiedenen Schattirungen damit bedacht. Was der erste Satz davon enthält, erscheint gleichsam als Vorspiel zu den humoristischen Ergüssen der übrigen Symphonietheile.

Dieses Werk entstand sehr bald nach der A dur-Symphonie. Es wurde in Teplitz, Franzensbad und Karlsbad, wohin Beethoven zur Wiederherstellung seiner Gesundheit gegangen war, während der Monate Juli, August und September 1812 skizzirt. Auf der Rückreise nach Wien hielt er sich den Oktober hindurch zu Linz a. d. Donau bei seinem Bruder Johann auf, und dort gedieh die Komposition zur Vollendung. Die knappe Gedrungenheit, durch welche das erste Allegro nach Inhalt und Form gekennzeichnet ist, tritt sofort im Hauptthema



hervor.

Zwei Angelpunkte sind es, um die sich vornehmlich der Ausdruck in dem ganzen Musikstück dreht: rasche, thatkräftige Entschlossenheit und zartsinniges Empfinden. Dazwischen sprühen humoristische Funken auf. Schon im ersten Theil nach dem zweiten Thema regen sie sich. Zu zündender Wirkung gelangen sie jedoch erst in der Durchführung, deren Aufbau mit dem ersten Takt des obigen Thema's so wie mit dem am Schluße des ersten Theiles auftretenden Oktavenmotiv



bewerkstelligt ist. Ganz gemüthlich geht's dabei nicht her, denn nach und nach kommt es zu einem harten Aneinanderprallen der Tonmassen, aus denen der Hauptgedanke des Satzes schließlich als Sieger hervorgeht.

Das folgende „Allegretto scherzando“ verdankt seine Entstehung dem Kanon, welchen Beethoven auf Mälzel und dessen Metronom machte. Nach Schindler's Erzählung wurde derselbe bei einem lustigen Beisammensein mit Mälzel, Brunswick, Stephan v. Breuning und anderen Personen im Frühjahr 1812 „improvisirt“. Die diesem Kanon untergelegten Worte, denen das „ta, ta“ als Andeutung der metronomischen Bewegung vorausgeht, lauten: „lieber Mälzel, leben Sie wohl,[1]) Banner der Zeit, großer Metronom.“ Der neckische Humor, welcher sich in diesem Text und in der dazu gesetzten Musik ausspricht, ist auf das „Allegretto“ der achten Symphonie übergegangen, dessen erheiternde Komik als ein Unicum in der musikalischen Literatur bezeichnet werden darf.

Eine andere Seite des Humors offenbart der dritte, mit „Tempo di Minuetto“ bezeichnete Satz. Es waltet darin jene urgemüthliche, an längst vergangene Zeiten erinnernde Behäbigkeit mit dem Anflug einer zeremoniösen Grandezza vor, die ganz dazu gemacht ist, uns ein Lächeln abzugewinnen. Das Trio erscheint als eine Art Interludium, in welchem Klarinette und Hörner miteinander konzertiren. Dieser Abschnitt des Satzes kommt nur selten zu entsprechender Darstellung. Die Schwierigkeit liegt in der angemessenen Besetzung der difficilen Cellopartie. Läßt sie nach Zahl und Leistungsfähigkeit der Spieler zu wünschen übrig, wie es in den meisten Orchestern der Fall ist, so wird die Wirkung beeinträchtigt.

Wie genußspendend auch die drei ersten Sätze der F dur-Symphonie sind, sie werden sämmtlich durch das Finale überragt, welches gleichsam die Quintessenz des Humors in verschiedenen Farben und Strahlenbrechungen giebt. Daneben macht sich ein dämonischer Zug geltend, der ab und zu mit furchtbarer Gewalt den Gang der Tonfolgen durchschneidet. Es ist jenes fulminante Cis, welches wie ein Wetterstrahl aus heiterem Himmel herniederfährt.

---

[1]) Mälzel beabsichtigte um jene Zeit, eine Reise nach England anzutreten. S. Bd. II, S. 90 d. Bl.

Für die Gestaltung des Satzes sind vorzugsweise die Einzelbestandtheile des Hauptmotivs



unter Kombinirung mit anderen Elementen verwerthet, von denen nur das an den ersten Satz erinnernde Oktavenmotiv



hervorgehoben sei. Das innig empfundene, seelenvolle Seitenthema tritt vermittelnd und besänftigend zwischen die Gegensätze des Stückes.

Die F dur-Symphonie hatte Anfangs einen schweren Stand beim Publikum. Die Subtilitäten, mit denen sie reichlichst ausgestattet ist, so wie die feingeistigen Beziehungen, welche ihr eigen sind, wurden nicht verstanden. Man gab der unmittelbar vorhergegangenen A dur-Symphonie entschieden den Vorzug. Beethoven zeigte sich darüber ungehalten, und in seiner Verstimmung erklärte er die achte Symphonie für „viel besser" als die siebente, eine Äußerung, welche natürlich keinen Maßstab für den künstlerischen Werth dieser Werke bilden kann. Jedes derselben ist einzig und bedeutend in seiner Art.

Nach der F dur-Symphonie gedachte Beethoven noch zwei weitere Symphonien zu schreiben, doch nur eine kam zur Ausführung. Es war die „neunte". Wer glaubte beim Anhören dieses kolossalen Werkes nicht, daß der Plan zu demselben auf's Reiflichste überlegt und festgestellt worden, bevor Beethoven an die Komposition ging? Allem Anschein nach war es so. Die von Nottebohm[1]) eruirten Thatsachen

---

[1]) Zweite Beethovenia S. 157 ff.

belehren uns aber eines Anderen. Der genannte Forscher sagt: „Es sollte Beethoven nicht gelingen, die Grundlinien zu den folgenden Sätzen und zum ganzen Werk zu ziehen, bevor nicht der großartige Unterbau des ersten Satzes gelegt war. Die Idee der 9. Symphonie erwuchs während des Schaffens."

Im Jahr 1817 wurden die ersten Entwürfe zur D moll-Symphonie[1]) (op. 125) niedergeschrieben. Sie galten dem Anfangssatz derselben, mit dessen Ausarbeitung sich Beethoven jedoch erst vom Sommer oder Herbst des Jahres 1822 ab ernstlich beschäftigte, da er in der Zwischenzeit hauptsächlich durch die Skizzirung der Missa solemnis und der Ouvertüre op. 124, sowie durch die Komposition der Klaviersonaten op. 109, 110 und 111 in Anspruch genommen war. Es ging dann aber mindestens ein Jahr darüber hin, ehe die Vorarbeiten zum ersten Satz der Symphonie ihren Abschluß gefunden hatten.

Die Grundstimmung dieses in den großartigsten Verhältnissen sich bewegenden Musikstückes ist eine finstere, schwermuthvolle. Um sie ganz zu verstehen, muß man der besonderen Umstände gedenken, aus der sie hervorgegangen. Fast gänzlich des Gehörs beraubt, von schweren Sorgen und öfterer Kränklichkeit heimgesucht, am Herzen verwundet durch die bitteren Erfahrungen, welche Beethoven aus dem Vormundschaftsverhältniß über den Neffen erwuchsen, gerieth er in tiefe Bekümmernisse. Die Hingebung, mit der er sich während der Jahre 1818—22 in die Gedankenwelt des Meßtextes versenkt hatte, bildete ein heilsames Gegengewicht zu seinen psychischen und physischen Leiden. Als aber die Skizzirung der Missa solemnis vollendet war, brach das so lange verhaltene Wehgefühl um so stärker hervor, und es entrang sich der Brust Beethoven's jenes Tondrama des ersten Satzes der 9. Symphonie.

Aus dem geheimnißvoll in der Tiefe aufdämmernden Quintintervall

---

[1]) Sie ist dem Könige Friedrich Wilhelm III. von Preußen zugeeignet, welcher sich für die Widmung durch Übersendung eines Brillantringes erkenntlich zeigte.



zucken ein um das andere Mal die Ansätze zum Hauptmotiv hervor, welches nach vorausgegangenem Crescendo mit erschütternder Gewalt auftritt.



Seiner erhabenen Größe ist ein schmerzlich düsterer Zug beigemischt, der uns sagt, von welcher Seelenstimmung Beethoven bei der Konzeption des Tonsatzes beherrscht wurde, an dessen Spitze jener Gedanke steht. Kaum ist er mit seinem breit entwickelten Nachsatz ausgesprochen, so sinken die Tonfolgen wieder in den nebelhaften Anfang zurück, aus dem sich das Hauptthema nochmals mit imposanter Macht erhebt, diesmal in B dur. Doch schnell drängt sich auf's Neue das düstere Moll hervor. Umsonst ist das Verlangen, der freudelosen Stimmung zu entrinnen, vergeblich die Sehnsucht nach Wiedergewinnung des inneren Friedens. Erhellt sich auch für Momente, wie z. B. beim Eintritt des Seitenmotiv's, das über dem Ganzen lagernde schaurige Dunkel, — die schwarzen Schatten, von denen die Seele des großen Dulders umringt ist, werden dadurch nicht hinweggebannt. Die Wucht dieser Tonsprache würde erdrückend sein, wenn sie nicht zugleich von

jenem hohen Pathos erfüllt wäre, dem eine aufrichtende und erhebende Kraft innewohnt.

Für die Durchführung sind vornehmlich die beiden letzten Takte des oben notirten Thema's verwerthet. Im Übrigen ist der Aufbau des Stückes durch Einschiebung von Zwischensätzen komplizirter, als in den vorhergehenden Symphonien. Dem Herkommen gemäß hat Beethoven in diesen, mit Ausnahme der achten, auf das erste Allegro immer einen Satz im langsamen, und dann erst wieder ein Stück im schnellen Zeitmaß folgen lassen. Die neunte Symphonie macht eine Ausnahme davon. Ihre beiden mittleren Theile zeigen das umgekehrte Verhältniß. Zu dieser von der damals üblichen Praxis abweichenden Anordnung hat augenscheinlich der gravitätische Charakter des ersten Satzes Veranlassung gegeben. Offenbar wollte Beethoven nach demselben des Kontrastes halber ein recht lebhaftes Stück bringen. Durch das „Molto vivace“ des zweiten Satzes ist dies erreicht. Ihm liegt ein Motiv zu Grunde, welches Beethoven bereits 1815 aufzeichnete, um eine Fuge darüber zu schreiben. In seiner ursprünglichen Fassung lautet es:



Zwei Jahre später notirte sich Beethoven ein, wenn auch nicht der Tonfolge, so doch dem Ausdruck nach ähnliches Thema:



Über dasselbe beabsichtigte er, einen fugirten Satz zu schreiben, dem eine Introduktion für zwei Violinen, 2 Bratschen und Violoncell vorausgehen sollte. Nicht lange danach kehrte er aber zu dem vorigen Thema zurück, welches nur in Betreff des vierten Taktes eine Abänderung erfuhr.

Als Beethoven sich entschloß, dasselbe zum zweiten Satz der 9. Symphonie zu verwerthen, gab er ihm die endgiltige Fassung, indem er dessen letzten Takt auf die drei Töne reduzirte.

In staunenswürdiger Weise ist aus diesem Motiv nahezu das ganze weitschichtige „Molto vivace" (3/4) entwickelt. Anfänglich hat Beethoven es zu einem kurzen, von den Streichinstrumenten in leisester Tongebung ausgeführten Fugato benutzt. Sobald dasselbe vorüber ist, bewegt der Satz sich in freier Gestaltung weiter. Zunächst wird pianissimo die gleichmäßige Viertelbewegung der drei letzten Takte des Thema's fortgesetzt, welches bald darauf nach vorausgegangenem Crescendo im brausenden Fortissimo wiederkehrt. Dann aber gelangt der erste Takt des Thema's zur Herrschaft. Während er sich mit hartnäckiger Konsequenz in einer längeren Tonreihe festsetzt, erklingt in den Holzblasinstrumenten das frohlockende Motiv



dessen Anfangstakte kurz darauf von der Primgeige in der Verlängerung mit völlig anderem Ausdruck reproduzirt werden.

Im zweiten Theil kommen die drei ersten Takte des auf der vorhergehenden Seite angeführten Motivs zu besonderer Geltung, wobei die Paucken in höchst origineller Weise solistisch betheiligt sind. Ihnen ist der erste Takt des Thema's zuertheilt, welcher auch sonst zum Öfteren hie und da aufblitzt, bis er wiederum mit zäher Beharrlichkeit, ja mit durchgreifender Gewalt sein Recht behauptet.

Obwohl dieser durch schwunghafteste Rhythmik sich auszeichnende Theil des zweiten Satzes, gleich dem ersten Allegro der Symphonie, im trüben D moll steht, so ist doch die Stimmung desselben eine entschieden andere. Sie hat zwar noch etwas Ernstes, Strenges; bald aber, und zwar mit Eintritt des zuletzt notirten Motivs, meldet sich der Humor als Vorbote neuerwachenden Frohsinnes, welch' letzterer im „Presto"



ungehemmt seine Schwingen entfaltet. Der liedmäßige, mehrfach in wechselnder Beleuchtung wiederkehrende Gesang desselben verleiht diesem „Presto“ einen idyllischen Charakter, der sich in der Koda unter wirkungsvollem Hinzutritt der Posaunen zu hymnischem Ausdruck erweitert.

Nachdem Beethoven die Entwürfe zum zweiten Satz geordnet hatte, nahm er das Adagio in Angriff, dessen Skizzirung „ungefähr im Oktober 1823“ zum Abschluß kam, wie Nottebohm angiebt. Seinen Ermittelungen zufolge wurde „die Melodie des Mittelsatzes“ (Andante moderato $^3/_4$) schon aufgezeichnet, „bevor der erste Satz in den Skizzen fertig war,“ während die nachträglich mehrfach noch modifizirte Niederschrift des Hauptthema's erst „zwischen Mai und Juli“ des Jahres 1823 erfolgte.

Andacht, inbrünstigste Andacht hat die Anfangskantilene dieses Adagio's eingegeben. Sie ist wie ein gen Himmel gerichtetes frommes Gebet. Ihr folgen Variationen, die an Phantasiefülle und kunstvoller Gestaltung nicht ihres Gleichen haben. Vor und nach der ersten derselben ist jene schon erwähnte reizvolle Andante-Melodie im $^3/_4$ Takt eingeschaltet, welche, wie es scheint, ursprünglich nicht für die neunte Symphonie bestimmt war.[1])

Mit den drei ersten Sätzen derselben hatte Beethoven Tongebilde von höchster Bedeutung hingestellt. Wie sollte nun das so weit gediehene Werk abgeschlossen werden? Das war eine Frage, welche dem Meister viel zu schaffen machte, eine Frage, über die er nicht so bald ins Reine kam.

Wie wir wissen, hegte Beethoven seit seinen Jünglingsjahren den Wunsch, Schiller's Ode „An die Freude“ in Musik zu setzen.[2]) Daß er sich 1798 mit dem Schiller'schen Gedicht zum Zweck der Komposition beschäftigte, geht aus einem, dem genannten Jahr ange-

[1]) Im Herbst 1823 äußerte der Neffe gegen Beethoven mit Bezug auf das Adagio der 9. Symphonie: „Mich freut nur, daß du das schöne Andante hineingebracht hast.“

[2]) S Bd. II, S. 146 d. Bl.

hörenden Skizzenbuch hervor, in welchem eine Notenreihe über die Worte: „muß ein lieber Vater wohnen" verzeichnet ist.[1])

Im Jahr 1812 faßte Beethoven die Idee, einzelne Theile des fraglichen Gedichtes für seine Ouvertüre op. 115 zu verwerthen, was jedoch unterblieb.[2]) Wiederum vergingen Jahre, ehe er die Dichtung aufs Neue ernstlich ins Auge faßte. Endlich im Sommer oder spätestens im Herbst 1822 brachte er über die beiden ersten Verszeilen derselben nach mehreren Versuchen folgenden Gedanken zu Papier:



Man sieht, diese Tonfolge stimmt Note für Note mit den vier ersten Takten des Hauptthema's zum Finale der neunten Symphonie überein. Der Anfang desselben war mithin gefunden. Dennoch stand die Benutzung dieses Melodieansatzes für das letzte Stück der Symphonie keineswegs schon fest. Beethoven notirte um dieselbe Zeit noch einen anderen Gedanken auf dieselben Worte:



von dem aber kein Gebrauch gemacht wurde.

Längere Zeit war Beethoven darüber unschlüssig, ob er das Finale als Vokal- oder als reine Instrumentalkomposition behandeln sollte.

---

[1]) Nottebohm: Zweite Beethoveniana S. 479.

[2]) S. Bd. II, S. 74. d. Bl.

[3]) Die obige Tonreihe zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Anfang des im Jahr 1810 komponirten Goetheschen Liedes:



Ob hier eine unbewußte Reminiscenz vorliegt oder nicht, muß natürlich eine offene Frage bleiben.

Nach beiden Seiten hin machte er verschiedene Entwürfe, die jedoch für das angestrebte Ziel unbenutzt blieben. U. A. dachte Beethoven auch daran, die neunte Symphonie nach Art der Klaviersonaten op. 106 und 110 mit einem fugirten Satz zu beschließen, für welchen er das im Jahr 1817 aufgezeichnete, S. 255 mitgetheilte Thema verwerthen wollte. Dann wieder entwarf er ein Motiv zum Finale, welches später in theilweiser Umarbeitung und Transponirung von D moll nach A moll als Hauptthema für den letzten Satz seines Streichquartettes op. 132 benutzt wurde. Schließlich entschied er sich, indem er auf den im Jahr 1822 über Schiller's Worte notirten Melodieanfang zurückkam, definitiv für die vokale Behandlung. Jetzt galt es, jenem Melodieansatz den zweiten Theil hinzuzufügen. Wie aus Nottebohm's Darlegungen hervorgeht, verursachte es Beethoven große Mühe, denselben zu finden und zu gestalten. Nachdem dies erledigt war, bearbeitete er vorab die Vokalsätze, sowie die denselben vorangestellten Instrumentalvariationen, und hierauf die Introduktion mit den Kontrabaß-Rezitativen. Über die Entstehung der letzteren sagt Nottebohm:

„Von einer vocalen oder instrumentalen Ein- oder Überleitung zum chorischen Theil, wie wir sie kennen, findet sich in den Skizzen aus der Zeit vor Juli 1823 keine Spur. Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1823 und während der fortgesetzten Arbeit zur Composition des Schiller'schen Textes kam Beethoven auf den Gedanken, die zuerst von den Blasinstrumenten vorgetragene Hauptmelodie[1]) mit einem recitativartigen Vorspiel, ferner mit einem Anklang an den ersten Satz der Symphonie und mit einem jene Melodie ankündigenden Motiv einzuleiten. Damit war der erste Schritt zur jetzigen Einleitung geschehen. Es fehlte zunächst noch die Motivirung des Eintritts der Singstimmen durch Worte. Diese zu finden hat Mühe gekostet."

Schindler bemerkt darüber:

„An die Ausarbeitung des vierten Satzes gekommen, begann ein selten bemerkter Kampf. Es handelte sich um Auffindung eines geschickten Modus zur Einführung der Schiller'schen Ode. Eines Tages ins Zimmer eintretend, rief er mir entgegen: 'Ich hab's, ich

---

[1]) Nach dem ursprünglichen Entwurf sollte also die Hauptmelodie des Finale's zuerst von den Blasinstrumenten vorgetragen werden. Beethoven gab sie aber schließlich den Instrumentalbässen, wie aus der Partitur zu ersehen ist.

hab's!" Damit hielt er mir das Skizzenbuch vor, wo notirt stand: 'Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen,' worauf eine Solostimme unmittelbar den Hymnus an die Freude begann. Allein diese Idee mußte später einer unstreitig zweckentsprechenderen weichen, nämlich: 'O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudvollere.'"

Wenn man sich die Entstehungsgeschichte des Finale's der neunten Symphonie vergegenwärtigt, und bedenkt, welche vergeblichen Versuche Beethoven anstellte, und welche Schwankungen er durchmachte, bis dieses Musikstück in seinem wesentlichen Bestande festgestellt war, so gelangt man zu dem Schluß, daß dasselbe weder als eine spontane, noch als eine absolut nothwendige Folge der drei ersten Sätze gelten kann. Offenbar war es aber Beethoven darum zu thun, dem Finale, wie sich sogleich zeigen wird, eine gedankliche Beziehung zu jenen Sätzen zu geben. Es beginnt mit einem disharmonischen Tumult der Instrumente, gegen den die Bässe im energischen Rezitando einschreiten. Das rebellisch gewordene Orchester ist aber nicht sogleich zu beschwichtigen und geräth abermals in stürmischen Aufruhr. Diesmal gelingt den Bässen die Beruhigung desselben. Zwischen beiden Parteien entspinnt sich alsdann ein förmlicher Dialog. Das Orchester intonirt den Anfang des ersten Satzes, doch schon nach acht Takten wird dasselbe von den Bässen in ungestümer Weise an der Fortsetzung behindert.

Nach dem ursprünglichen Entwurf sollte es mit dieser Reminiscenz an das erste Allegro sein Bewenden haben, und gleich darauf von den Bläsern das Hauptmotiv des Finale's angestimmt werden, wie Nottebohm's Angabe besagt. Beethoven entschied sich indessen, um seine Intention klarer hervortreten zu lassen, nachträglich dafür, auch noch die Anfänge des zweiten und dritten Satzes zu zitiren, welche ebenso durch die Einsprache der Bässe abgewiesen werden, wie es mit dem Anklang des ersten Stückes geschah. Erst als Oboe und Fagott im Unisono die Idee des Hauptthema's vom Finale andeuten, geben die bis dahin unbefriedigt gewesenen Veteranen des Orchesters ihr freudiges Einverständniß zu erkennen. Nunmehr wird dieses Thema — es ist die Freudenmelodie — vollständig vorgetragen, zunächst von den Bässen allein, und dann

noch dreimal in variirter Fassung mit fortlaufender Steigerung von den Violen und Violoncellen, von den Primgeigen und von den Bläsern. Beim letzten Eintritt der Melodie erhält dieselbe durch die glanzvolle Instrumentirung den Charakter eines festlichen Siegesaufzuges. Das ritornellartige Nachspiel, welches sich daranschließt, geht plötzlich in den nochmals wiederkehrenden anfänglichen Tumult über. Jetzt wird ihm nicht durch den Instrumental-, sondern durch den Vokal-Baß Einhalt gethan. Seine gesangliche Anrede:

„O Freunde nicht diese Töne“ u. s. w.,

deren Anfang und Ende den vorerwähnten Rezitationen der Kontrabässe entnommen ist, bildet die Brücke zu dem chorischen Theil des Finale's. Für denselben hat Beethoven im Ganzen nur sechs Strophen des Schiller'schen Liedes benutzt, doch nicht in der vom Dichter gegebenen Reihenfolge.

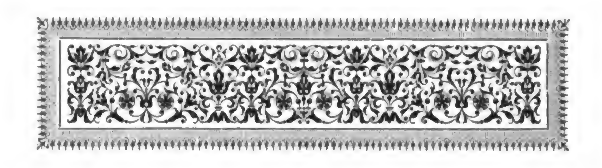
Um den musikalischen Ausdruck zu vermannichfaltigen, ist dem Chor ein Solo-Gesangsquartett hinzugefügt. Beiden Theilen wird das höchste Maß des Leistungsvermögens zugemuthet: es wiederholt sich mithin die schon in der Missa solemnis berührte Erscheinung einer forcirten Stimmenbehandlung. Beethoven weiß uns aber auch hier durch die zwingende Macht seines titanischen Geistes über alle Bedenken hinwegzubringen. Und selbst die Einwendungen, welche man in Betreff des stellenweise gewaltsamen Ideenganges erheben könnte, werden Angesichts der überwältigenden und hinreißenden Wirkung des Ganzen bedeutungslos. Bis zur Strophe „Seid umschlungen Millionen!“ besteht der vokale Theil des Finale's aus Variirungen der Freudenmelodie. Der auf diese und die anschließenden Worte „Ihr stürzt nieder“ gebaute Tonsatz — ein Ausfluß tiefster Religiosität — bringt ein neues Motiv, welches in dem folgenden „Allegro energico“ (6/4) auf geistvolle Art mit den beiden ersten Takten der Freudenmelodie



kombinirt ist. Im weiteren Verlauf rekapitulirt Beethoven, an beide vorstehende Motive anknüpfend, nochmals die zwei ersten Strophen des Schiller'schen Gedichtes in frei gestalteten, schwungvollen Wechselgesängen des Chores und der Solostimmen, und schließt dann „feuertrunken" mit dem Ausdruck höchster Ekstase.

Nach der Aufführung seiner neunten Symphonie soll Beethoven, wie Czerny berichtet, geäußert haben, daß er mit dem letzten Stück derselben einen „Mißgriff" gethan. Freuen wir uns dieses Mißgriffes. Dürfte auch vielleicht die Symphonie in ihrer Totalität einen harmonischeren Eindruck gewähren, wenn sie einen reinen Instrumentalsatz zum Finale hätte, so ist doch die großsinnig ideale Phantasie über Schiller's Ode, an sich betrachtet, ein Kunstgebilde, welches wir an dieser Stelle nicht mehr entbehren möchten: Beethoven hebt uns damit über uns selbst und bis zu den Sternen empor.





XI.

Die Klavier- und Kammermusikwerke.

3.

Kein Gebiet der Instrumentalmusik ist von Beethoven, ausgenommen seine Variationenwerke, so reichlich in numerischer Beziehung kultivirt worden, wie die Solo-Klaviersonate. Einschließlich bis 1814 hatte er, wenn man die drei ersten, 1783 veröffentlichten Jugendsonaten hinzurechnet, nicht weniger als 32 Werke dieser Gattung geschaffen. Im folgendem Jahr schon nahm ihn eine weitere derartige Arbeit in Anspruch. Es war die A dur-Sonate op. 101, von welcher jedoch zunächst nur der erste Satz entstand. Die übrigen Theile derselben gehören dem Jahr 1816 an.

Der Leser wird sich entsinnen, daß Beethoven um's Jahr 1802 gegen Krumpholz äußerte, er sei mit seinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden, und wolle einen „neuen Weg" betreten. Bei einem Vergleich der A dur-Sonate op. 101 mit den früheren gleichnamigen Gebilden, besonders aber mit op. 31, 53, 57, 81ª und 90, kann man sich der Vermuthung nicht erwehren, Beethoven habe, als er die vorerwähnte Komposition begann, wiederum jenem Gedanken nachgehangen, so sehr unterscheidet sie sich von den vorhergehenden Klaviersonaten.

Gleich das erste Stück weicht durchaus von dem üblichen Sonatensatz ab. Es ist ein „Allegretto ma non troppo“ mäßigen Umfanges von zartem, schwärmerischem, man möchte sagen, jungfräulich keuschem Ausdruck, und vorwiegend im Charakter einer improvisatorischen Einleitung ohne eigentliche Gegensätze. Dem folgt an Stelle des Scherzo's ein in elastisch springenden Rhythmen graziös sich auf- und abschwingendes „Vivace alla Marcia“ von großer harmonisch modulatorischer Feinheit, bei dem man freilich eher an Anderes denken mag als an einen wirklichen Marsch. Wollte man sich aber an die von Beethoven gewählte Bezeichnung des „Marschmäßigen“ halten, so könnte das Stück nur auf entsprechende Bewegungen des Geistes und nicht des Körpers gedeutet werden. Diesem in F dur stehenden Satz ist ein Trio auf der Unterdominante (B dur) in theilweise kanonischer Führung hinzugefügt, dessen abstraktes Wesen als ein Produkt bedächtiger Reflexion erscheint. Nach Beendigung dieses Theiles wird das „Vivace alla Marcia“ nochmals wiederholt.

Ein selbstständiges Adagio besitzt die A dur-Sonate nicht, sondern nur eine in langsamem Zeitmaß stehende kurze, doch sehr ausdrucksvolle Einleitung zum Finale. Ehe dieses beginnt, greift Beethoven nochmals auf den Anfang des ersten Allegretto's zurück. Nach wenigen Takten aber, wie aus holdem Traum erwachend, bricht er ab, und mit „Entschlossenheit“ meldet sich das letzte Allegro an, dessen Motiv sogleich zu kontrapunktischer, dann aber im Mittelsatz (A moll) zu fugenartiger Behandlung unter Anwendung mannichfacher kunstreicher Formen gelangt. Auch hier hat abstrakte Reflexion bedeutend mitgewirkt, welche nur stellenweise, wie z. B. 23 Takte vor der Reprise des ersten Theiles, durch frische, lebensfreudige Züge abgelöst wird.

Daß dieses der Freiin Dorothea v. Ertmann gewidmete Werk durchgängig von geistreicher und theilweise auch von höchst anmuthender Beschaffenheit ist, bedarf bei Beethoven's Art, Musik zu denken und zu gestalten, keiner ausdrücklichen Betonung. Trotzdem kann es der Gesammtwirkung nach mit den schönsten der vorher entstandenen Klaviersonaten nicht rivalisiren, geschweige denn, daß es

eine Steigerung gegen dieselben bedeutet. Beethoven scheint dies selbst empfunden zu haben, denn mit der demnächst komponirten Sonate in B dur, op. 106, nimmt er einen so gewaltigen Anlauf, als ob er alles bis dahin in dieser Richtung von ihm Geleistete habe überbieten wollen.

Nach Nottebohm's Angabe wurde diese Sonate[1]) „frühestens im November 1817 begonnen." Die beiden ersten Sätze waren „im Sommer 1818" und die beiden letzten „spätestens im März 1819" fertig. Man hat dem Werk nicht unpassend den Beinamen „Riesensonate" gegeben. In der That zeigt die Komposition weitere, ausgedehntere Dimensionen als alle anderen Klaviersonaten Beethoven's, zu denen sie sich in gewissem Sinne verhält, wie die neunte zu den übrigen Symphonien des Meisters, obwohl sie bei aller Großartigkeit nicht den unmittelbar packenden und überwältigenden Eindruck jenes Orchesterwerkes erzeugt, was allerdings zum Theil in dem reichen instrumentalen Kolorit, und in den Massenwirkungen der für dasselbe aufgebotenen Mittel beruht.

Der erste Satz, in welchem ein bedeutender Ideenreichthum, sowohl nach Seite des Kräftigen, Energischen, wie des Anmuthigen entwickelt wird, ist nicht allein durch den kühnen Aufbau im Ganzen und Großen hervorragend, sondern auch durch die Subtilität der harmonisch modulatorischen Gänge und Gedankenverknüpfungen im Einzelnen ausgezeichnet. Nur die Durchführung — sie basirt, wie fast immer bei Beethoven, vorzugsweise auf dem Hauptthema des Stückes — scheint weniger der Inspiration als nachdenklicher Arbeit entsprungen zu sein. Im Übrigen erweckt dieser Satz die Empfindung, als ob Beethoven bei demselben ein poetisches Objekt vorgeschwebt habe, aber es tritt nicht so greifbar hervor, wie in einigen anderen seiner instrumentalen Erzeugnisse.

Das leicht beschwingte, graziöse Scherzo ist von spiritueller Wirkung, erhebt sich jedoch erst mit dem Eintritt des trioartigen

---

[1]) Über die allmälige Entstehung derselben s. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana," S. 123—137.

B moll-Satzes und dem daranschließenden Presto (²/₄) zu einer dem ersten Allegro entsprechenden Bedeutsamkeit.

Ihren Höhepunkt erreicht die B dur-Sonate in dem Adagio, einem der tiefsinnigsten und ausdrucksvollsten Instrumentalsätze, die Beethoven geschaffen. Wenn aber irgendwo, so gilt es hier, den Seelenbewegungen des Tondichters im Besonderen am Instrument nachzugehen, da Worte unvermögend sind, von der Gedankenfülle und dem weitverzweigten Bau dieses Stückes auch nur eine annähernde Vorstellung zu geben. Bemerkenswerth ist es, daß Beethoven den ersten Takt desselben, wie Ries berichtet, erst später hinzugefügt hat, als das Werk schon im Druck begriffen war.

Allem Anschein nach hat Beethoven mit dem durch eine Introduktion von ziemlich abstrusem Charakter eingeleiteten Finale noch eine Steigerung gegen die drei vorhergehenden Sätze beabsichtigt, und dieselbe in der fugirten Schreibweise gesucht. Beim sechsten Takt des „Allegro risoluto" findet sich die Bezeichnung „Fuga à tre voci" mit dem Zusatz: „con alcune licenze". Es ist also keine strenge, sondern eine Fuge in freierer Behandlung, wie auch aus dem Musikstück selbst hervorgeht.

Wodurch die damals und auch weiterhin noch hervorgetretene Neigung Beethoven's veranlaßt wurde, sich mehr denn zuvor nach dieser Richtung hin schöpferisch zu bethätigen, dafür wird schwerlich eine durchaus befriedigende Antwort zu finden sein, zumal wir wissen, daß er inmitten des Fugenstudiums bei Albrechtsberger plötzlich abbrach, woraus man schließen könnte, die Beschäftigung mit dieser Kunstform sei für ihn nicht sonderlich fesselnd gewesen. Möglicherweise ist die öftere Anwendung des fugirten Stiles zu jener Zeit, bei welcher wir stehen, mit durch den Umstand veranlaßt worden, daß Beethoven sich infolge der immer stärkeren Abnahme seines Gehörs mehr und mehr auf das blos innerliche Musikgestalten angewiesen sah, wobei denn die Lösung verwickelter kombinatorischer Gedankenarbeit einen besonderen Reiz für ihn gehabt haben mag. Vielleicht auch hat eine Nachwirkung des während der Jünglingsjahre eifrigst betriebenen Studiums von Bach's wohltemperirtem Klavier stattgefunden. Daß er

sich mit diesem Meister im Jahr 1817 eingehend beschäftigte, beweist ein demselben angehörendes Skizzenbuch, in welchem zwei Stellen aus Bach's „Kunst der Fuge" verzeichnet sind.[1]) Verkennen läßt es sich überhaupt nicht, daß Beethoven in seiner letzten schöpferischen Periode auch sonsthin bisweilen zu einer Darstellungsweise übergeht, welche an Bach erinnert.

Was die fugirte Schreibweise anlangt, so war sie nicht Beethoven's stärkste Seite.[2]) Zwar enthalten einige Stücke seiner älteren Schöpfungen, wie z. B. die langsamen Sätze der 3. und 7. Symphonie und das Finale des C dur-Quartett's (op. 59) fugirte Partien, deren klangliche Wirkung ebensowenig zu wünschen übrig läßt wie die entsprechenden Theile der C dur-Ouvertüre op. 124. Dann aber stößt man wiederum in einzelnen der vor dem letztgenannten Werk entstandenen Sonaten auf Fugato's, die wohl ein Interesse in kompositorischer Hinsicht erwecken, dem Ohr hingegen keine wirkliche Befriedigung gewähren. Schon vom Finale der Violoncellsonate op. 102, Nr. 2 läßt sich dies behaupten. Weitere Belege dafür geben die letzten Sätze der Sonaten op. 101 und 106. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich in op. 110. Es kann nicht bezweifelt werden, daß Beethoven in allen diesen Fällen zu einer theilweise anderen Fassung gelangt wäre, wenn ihm damals noch sein Gehörvermögen in erwünschtem Maße zu Gebote gestanden hätte. In noch höherem Grade gilt dies von den beiden für Streichinstrumente gesetzten Fugen op. 130 und 137.

Zu welchem Zeitpunkt bei Beethoven die völlige Ertaubung eintrat, ist nicht ganz klar. Auf Grund der vorhandenen Nachrichten über diesen Punkt darf jedoch angenommen werden, daß er mit Beginn des letzten Dezenniums seines Lebens nur noch ein schwaches Gehör besaß. Schon 1813 vermochte er beim Dirigiren seiner A dur-Symphonie nach Spohr's Zeugniß nicht mehr dem Orchester ordentlich zu folgen und mit demselben immer zusammen zu bleiben. Im folgenden Jahr trat Beethoven zum letzten Mal als Klavierspieler vor das Publikum, und zwar mit seinem B dur-Trio, op. 97. Spohr, der ihn in einer der dazu

[1]) Nottebohm: „Zweite Beethoveniana" S. 351.

[2]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 84 f.

anberaumten Proben hörte, erzählt darüber: „Im Forte schlug der arme Taube so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständniß verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimme blicken konnte." Czerny berichtet: „Einst spielte Beethoven in einer Gesellschaft seine Sonate in A dur op. 101. Er spielte sie sehr schön, äußerte aber später, er selbst habe von seinem Spiel nichts gehört." [1]) Dies mag sich gegen 1820 zugetragen haben, denn als Zelter 1819 in Wien war, fand er Beethoven schon „so gut wie taub". Wenn nun auch sein Gehör vor dem völligen Absterben ab und zu wieder ein wenig besser funktionirte, so lassen doch die vorerwähnten, von glaubwürdigen Männern überlieferten Wahrnehmungen keinen Zweifel darüber aufkommen, wie sehr für Beethoven um die in Rede stehende Zeit schon die Möglichkeit geschwunden war, bei dem Abschluß seiner Geistesprodukte das leibliche Ohr mit zu Rathe zu ziehen. Daß er Bedeutung und Werth dieses Organs für die Beurtheilung von Tonwerken keineswegs unterschätzte, geht aus einem von ihm d. 5. März 1809 an die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel bezüglich der 5. und 6. Symphonie gerichteten Schreiben hervor, in welchem es heißt:

> „Sie erhalten morgen eine Anzeige von kleinen Verbesserungen, welche ich während der Aufführung der Symphonien machte, — als ich sie Ihnen gab, hatte ich noch keine davon gehört — und man muß nicht so göttlich sein wollen, etwas hier und da in seinen Schöpfungen [nicht] zu verbessern —"

Damals war Beethoven noch so weit im Besitz seines Gehörsinns, daß er mit dem Ohr zu kontroliren vermochte, was er komponirte. Gewiß hatte er die erwähnten Symphonien gründlich am Klavier durchgenommen, bevor er die Partituren derselben zum Druck nach Leipzig schickte. Als er sie dann vom Orchester zum ersten Mal hörte, sah er sich nachträglich noch zu einigen Verbesserungen veranlaßt. Dies ist festzuhalten.

Als Beethoven's Gehör allmälig immer unzulänglicher und also

---

[1]) S. „Zweite Beethoveniana" v. Nottebohm, S. 357.

unzuverlässiger wurde, waren derartige Korrekturen nur noch in bedingtem Maße, und mit dem Eintritt der völligen Taubheit gar nicht mehr möglich. Freilich stand ihm die Fähigkeit, Musik zu denken und ohne Beihilfe des Ohres zu gestalten, in einer an's Wunderbare grenzenden Weise bis zum Tode zu Gebote. Wie wäre es ihm auch sonst möglich geworden, mit Eintritt des Lebensabendes seine größten, gewaltigsten und komplizirtesten Werke, nämlich die Missa solemnis und die 9. Symphonie zu schreiben? Ja, man darf behaupten, daß sich durch das Erlöschen des Gehörsinns und die damit verbundene Abgeschiedenheit von der Außenwelt, sein inneres Tonleben in gewissen Beziehungen mehr und mehr vertiefte, verfeinerte und vergeistigte. Sein Vorstellungsvermögen in Betreff realer Klangwirkungen hingegen mußte nach und nach an Deutlichkeit verlieren, weil er das Organ eingebüßt hatte, durch dessen stetige Vermittelung allein jenes Vorstellungsvermögen in voller Lebendigkeit und Klarheit erhalten werden kann. Namentlich ist dies aber auf neuerfundene Tonverbindungen und Ideenkombinationen zu beziehen, welche ihm keine geeigneten Vergleichungspunkte mit schon Dagewesenem darboten. Im Zusammenhange damit steht es, daß die Eingebungen Beethoven's in dessen letzter schöpferischer Periode theilweise nicht mehr den Anforderungen der Euphonie und des musikalisch Schönen entsprechen, so namentlich in den fugirten Sätzen, desgleichen auch, daß im Klaviersatz die Partien beider Hände unter vollständiger Ausschließung der Mittellagen bisweilen zu weit von einander getrennt sind, wodurch eine hohle Klangwirkung entsteht. Ein Beispiel letzterer Art findet sich schon gegen Schluß des Trio's vom zweiten Satz der A dur-Sonate op. 101. Ähnlichen Stellen begegnet man weiter in dem Prestissimo (E moll, $^6/_8$) und in der sechsten Variation des Schlußsatzes der Sonate op. 109, sowie auch gegen Ende des Finale's der Sonaten op 110 und 111.

Für diese den Genuß der fraglichen Kompositionen eben nicht begünstigenden Erscheinungen, wird man indessen durch wunderwürdige Emanationen einer übersinnlich verklärten Erhabenheit und Tiefsinnigkeit entschädigt, wie man sie in den Werken anderer Meister vergeblich sucht. Dieser Richtung auf das Transzendente und im idealen

Sinne Spekulative gesellt sich nunmehr bei Beethoven zugleich in noch stärkerem Grade als zuvor der Drang hinzu, dasjenige, was sein Gemüth bewegte und an Bekümmernissen sowie an Seelenschmerzen auf ihn einstürmte, zu schärfstem individuellen Ausdruck zu bringen. Alle erwähnten Momente aber zusammengenommen verleihen der Mehrzahl seiner, in den späten Lebensjahren entstandenen Schöpfungen eine ganz eigenartige, von den früheren Kompositionen sehr wesentlich abweichende Signatur. Es sind gleichsam „Bücher mit sieben Siegeln", selbst kaum für Diejenigen in allen Einzelheiten völlig verständlich, welche sich mit liebevoller Hingebung in sie hineinversenken, weshalb sie denn trotz gehaltvoller Beschaffenheit auch nicht die Popularität jener in Beethoven's Blüthezeit entstandenen Werke erlangt haben.

Die B dur-Sonate op. 106 läßt erkennen, daß Beethoven in ihr, wenigstens betreffs der drei ersten Sätze, wiederum zu den Normen der festgegliederten Sonatenform zurückgekehrt war, die er im op. 101 verlassen hatte. Mit seiner theils 1820 und theils 1821 geschriebenen E dur-Sonate op. 109[1]) entfernte er sich aufs Neue von ihnen. Das erste Stück dieser Komposition ist rhapsodischer Art. In demselben lösen einander zwei kurze Tonsätze von lebhafter und langsamer Bewegung ab, die augenscheinlich aus unvermittelt raschem Stimmungswechsel hervorgegangen sind. Ein frohsinniges, in zart wogenden Wellenlinien geführtes Tonspiel hebt an. Für ihn aber, der momentan so empfand, gab es keine reine Freude mehr. Alsbald schneidet ein krampfhaft aufzuckendes Weh' hinein, welches sich mit besänftigendem Übergang in weit ausgreifende Figurationen auflöst. Dies wiederholt sich mit Modifikationen zweimal hintereinander, — ein Reflex der extremen Gemüthszustände, von denen Beethoven in jener Zeit mehr als je beherrscht wurde. Nachdem der Anfangssatz dann nochmals, und zwar wieder auf andere Weise, wie beim zweiten Mal erschienen ist, bricht der Tondichter plötzlich ab, und verweilt ein paar Augenblicke in ernster Meditation, als ob er fragen wolle: „Was soll all' der Schmerz und Lust?" worauf das Stück mit dem Ausdruck gemischter Empfindung verklingt.

---

[1]) Sie ist Fräulein Maximiliane Brentano zugeeignet.

Das folgende „Prestissimo" (E moll, $^6/_8$) eilt in gleichsam athemloser Fieberhaft dahin. Nur einmal in der Mitte, unmittelbar vor und nach der Fermate geräth der wilde Lauf in's Stocken, um dann von Neuem zu beginnen. Auf diesen unruhevoll treibenden Tonsatz — man könnte ihn ein phantastisches Impromptu nennen — wirkt das gesangreiche Andante-Thema des Schlußsatzes der Sonate mit seinem Anklang (zu Beginn des zweiten Theiles) an Nr. 1 des Liederkreises op. 98, wie die Feiertagsstimmung eines sonnig milden Frühlingsmorgens nach stürmischer Nacht. Die über das Thema gesetzten sinnreichen, wenn auch nicht gleichmäßig wirksamen Variationen sind in der, Beethoven eigenen freien Manier gehalten. Sie endigen mit der einfachen Repetition des Thema's.

Mit den beiden ersten Stücken der zu Ende des Jahres 1821 entstandenen As dur-Sonate[1]) op. 110 nähert sich Beethoven wieder mehr der Sonatenform. Hat auch der Eröffnungssatz, ganz abgesehen von seinem mehrentheils träumerisch weichen Andante-Charakter etwas Phantasieartiges, so erinnert doch die im mittleren Theil desselben erfolgende durchführungsähnliche Benutzung der beiden Anfangstakte, und ebenso die darauf folgende Repetition des ersten Abschnittes an den Sonatensatz. Merkwürdig erscheint es, daß Beethoven von der herrlichen Melodie, Takt 5—11, keinen weiteren Gebrauch im Sinne einer thematischen Bearbeitung gemacht hat. Er wiederholt nur einmal in der Paralleltonart die erste Hälfte derselben, welche übrigens, nebenbei bemerkt, schon im „Tempo di Menuetto" der G dur-Sonate mit Violinbegleitung op. 30, Nr. 3, und dann auch in dem „Allegro ma non troppo" des Es dur-Trio's op. 70, Nr. 2, vorkommt.

Der zweite Satz, welcher sich der Formgebung nach wie ein Scherzo mit Trio ausnimmt, dem Inhalt nach aber davon abweicht, weshalb er auch als Überschrift nur die Worte „Molto allegro" trägt, hat einen halb unwirsch herben, und einen halb freundlichen Ausdruck, ohne sich durch bedeutende Gedanken auszuzeichnen. Diese treten aber in

[1]) Die Originalhandschrift hat das Datum „am 25. Dezember 1821".

dem als Einleitung zur Schlußfuge dienenden Adagio auf, welches musivisch gestaltet ist, dabei jedoch eines geistigen Zusammenhanges nicht entbehrt. Wir glauben ein tiefernstes Selbstgespräch zu vernehmen, in welchem kurzgefaßte Rezitando's mit ausdrucksvollen Vor- und Zwischenspielen alterniren, bis der Strom schmerzerfüllter Empfindung sich in einem längeren „Arioso dolente" (As moll) den Weg bahnt. Da plötzlich ertönt das Thema der Fuge. Es ist, als ob eine technisch komplizirte, die volle Denkkraft erfordernde Aufgabe ergriffen wird, um schweres Leid vergessen zu machen. Allein Erinnerung weckt es nochmals. Nach dem ersten Theil der Fuge kehrt das „Arioso dolente" wieder, diesmal um einen halben Ton tiefer. Beethoven hat im Originalmanuskript die Worte hinzugefügt „Ermattet klagend," während der Druck nur die einfache Bezeichnung „dolente" enthält. Bei der Fortsetzung des in einen freien Schluß auslaufenden Fugensatzes, welcher nun die Umkehrung des Thema's bringt, steht im Original: „Nach und nach wieder auflebend". Die veröffentlichte Ausgabe besagt dasselbe in italienischer Sprache mit „Poi a poi di nuovo vivente". Aus diesen Anmerkungen geht hervor, daß bei der Komposition des Finale's ganz spezielle Gemüthsvorgänge obwalteten, die wesentlich mit auf die höchst eigenthümliche Gestaltung des Stückes einwirkten.

Unter den während der Jahre 1815—22 von Beethoven komponirten Klaviersonaten hinterläßt nächst dem opus 106 die noch folgende und letzte (C moll, op 111)[1]) den bedeutendsten Eindruck. Wenigstens thut es der erste Satz, dessen Maestoso-Einleitung mit ihren heftig aufzuckenden Rhythmen und schroffen Dissonanzen den im „Allegro con brio" zum Austrag gebrachten Seelenkonflikt vorbereitend ankündigt. Das in dem Hauptmotiv sich aussprechende finster Trotzige im Verein mit der energievoll dahinrollenden, bald wild abstürzenden und bald wiederum kühn emporsteigenden Figuration, erzeugt das Bild eines titanischen Kampfes, welcher nur auf Augenblicke ruht. Zu einer Lösung desselben kommt es nicht. Für diese tritt aber das schön beruhigte und beruhigende Thema, „Arietta" überschrieben, mit den

[1]) Das Manuskript ist vom 13. Januar 1822 datirt. Diese Sonate, so wie diejenige op. 106, wurde dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

daraus abgeleiteten Variationen ein, welche den Beschluß des Werkes bilden. Sie enthalten zum Theil Bedeutendes und Erhebendes. Anderes in ihnen dagegen entzieht sich mehr oder weniger durch das Abstrakte des Ausdrucks dem Mitgenuß. Ursprünglich beabsichtigte Beethoven diese Variationen gleich denen der E dur-Sonate op. 109 ganz einfach mit dem Thema zu beendigen, was indessen unterblieb. Bemerkt mag noch werden, daß das erste Allegro der C moll-Sonate op. 111 anfänglich als dritter Satz zu einer anderen Sonate bestimmt war, welche Beethoven außer den drei zuletzt betrachteten komponiren wollte.[1]) Sie blieb aber ebenso unausgeführt, wie viele andere in seinen Skizzenbüchern verzeichnete Ideen.

Die Sonaten op. 109, 110 und 111 entstanden unter eigenthümlichen Umständen. Sie wurden während den mit größter Hingebung betriebenen Arbeiten zur Missa solemnis geschrieben, was nicht ohne beeinträchtigenden Einfluß auf die Gestaltung dieser Klavierkompositionen bleiben konnte, da jenes Riesenwerk begreiflicherweise Beethoven's Aufmerksamkeit und Thatkraft hauptsächlich in Anspruch nahm. Einzelheiten der gedachten Sonaten lassen dies deutlich erkennen. Manches darin ist von matter Wirkung, und stellenweise, wie in den Variationen von op. 109 und 111, verliert sich Beethoven in ein träumerisches, doch nicht viel sagendes Tonspiel. Auffallend sind auch bei einzelnen Stücken die aphoristischen Schlüsse, auf deren sorgsamste Behandlung in breit auslaufender Koda Beethoven sonst so großen Werth legte. Beispiele bieten dafür das Ende der Variationen in op. 109, sowie des ersten Stückes der As dur-Sonate op. 110. Man könnte zu der Meinung verleitet werden, daß Beethoven, gänzlich erfüllt von der gewaltigen Aufgabe seiner Messe, sich hier und da nicht die Muße gegönnt habe, länger noch bei den Sonaten zu verweilen. Wie dem auch sei, Eines scheint gewiß, die Solo-Klavierkomposition hatte für ihn nicht mehr so viel Anziehungskraft wie in früheren Tagen. Wir dürfen dies auch aus einer Notiz folgern, welche er etwa 1823, also ungefähr ein Jahr nach Entstehung der C moll-Sonate op. 111, nieder-

[1]) S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 466 f.

schrieb. Sie lautet: „Gar keine Klaviersachen, als Concerte; andere blos wenn ich darum angegangen werde.“ Diese Notiz findet ihre Erklärung durch Beethoven's noch später fallende Äußerung gegen Karl Holz: „Es [das Klavier] ist und bleibt ein ungenügendes Instrument.“ Man sieht, die Leistungsfähigkeit des „Clavicembalo miserabile“, wie Beethoven das Klavier einmal nannte, wurde für ihn mit den zunehmenden Jahren immer weniger befriedigend. Es war ihm für den unbegrenzten Flug seiner Phantasie, um ein Wort Rob. Schumann's zu gebrauchen, zu eng geworden. Wirklich schrieb er nach der letzten Sonate außer einigen kleineren Klaviersachen, wie die „Bagatellen“ op. 126,[1]) auch nur noch die 33, durch Diabelli veranlaßten Variationen op. 120, zu denen dieser ihm das Walzerthema lieferte. Beethoven arbeitete mit Unterbrechungen längere Zeit an ihnen und schloß sie „spätestens im Frühjahr“ 1823 ab, wie Nottebohm bemerkt.[2]) Sie zählen zu den interessantesten, doch nicht zu den schönsten Variationenwerken des Meisters.

Beethoven hatte noch Großes auf dem Herzen. Vieles davon, wie eine in Aussicht genommene zweite Oper, eine dritte Messe, ein Requiem, ein von der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ gewünschtes Oratorium, eine zehnte Symphonie, ferner eine von Diabelli begehrte vierhändige Klaviersonate, die projektirte Ouvertüre über den Namen „Bach“, und eine Faustmusik, kam nicht zur Ausführung. Dagegen schuf Beethoven noch fünf Streichquartette, von denen die vier ersten zu seinen bedeutendsten Werken gehören. Es sind Tondichtungen im wahrsten Sinne des Worts, die man als Beethoven's musikalisches Testament bezeichnen könnte, nicht nur, weil er seine produktive Thätigkeit mit ihnen beschloß, sondern auch, weil sie von dem inneren, durch

---

[1]) Sie wurden in der ersten Hälfte des Jahres 1824 komponirt. Einer weit früheren Zeit gehören theilweise die als op. 119 herausgegebenen „Bagatellen“ an. Nr. 2—5 derselben entstanden zwischen den Jahren 1800—1804. Nr. 6—11 dagegen dürften 1820—1821 geschrieben sein. Von Nr. 1 und 12 ist die Entstehungszeit nicht festgestellt, und ebensowenig von dem Rondo „Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice“ op. 129. Die 6 variirten Themen (op. 105) erschienen 1819, und die 10 variirten Themen (op. 107) 1820. Beide für Thomson in Edinburg komponirte Serien sind für Klavier allein, oder mit Flöte, oder Violine ad lib.

[2]) Zweite Beethoveniana S. 568 ff.

tiefeingreifende Vorgänge beeinflußten Leben während der letzten Jahre seines Daseins ein getreues Spiegelbild geben. Dieser Umstand, welcher ihnen ein überwiegend subjektives Gepräge verliehen hat, erschwert einigermaßen ihr Verständniß.

Seit 1810 war Beethoven der Quartettkomposition völlig fern geblieben. Endlich aber fühlte er sich wiederum von Neuem dazu aufgelegt. In einem Briefe vom 5. Juni 1822 offerirt er dem Musikverleger Peters einige Kompositionen und bemerkt dabei, daß er bald ein Quartett haben könne. Ein solches war also um jene Zeit in Aussicht genommen, und in Gedanken wohl auch schon zum Theil konzipirt. Einige Monate nach dem erwähnten Zeitpunkt empfing Beethoven einen vom 28. Oktober 1822 datirten Brief des russischen Fürsten Nikolaus Galitzin, in welchem derselbe den Wunsch aussprach, der Meister möge für ihn zwei oder drei Streichquartette schreiben. Dieser Antrag kam Beethoven um so gelegener, als ihm dadurch Aussicht gegeben war, sich eine neue Einnahmequelle zur Bestreitung der fortwährend wachsenden Ausgaben für seinen Neffen, so wie für seine eigenen Bedürfnisse zu eröffnen. Er ging daher bereitwillig auf das ihm zu Theil gewordene Anerbieten ein. Doch verfloß noch über ein Jahr, ehe das erste für Galitzin bestimmte Quartett — es war dasjenige in Es dur op. 127 — ernstlich in Angriff genommen wurde, weil zuvor erst die 9. Symphonie vollendet werden sollte. Nachdem dies geschehen, komponirte Beethoven im Jahr 1824 das erwähnte Quartett.

Das Es dur-Quartett op. 127 besteht der äußeren Anordnung nach aus den vier herkömmlichen Theilen: Allegro, Adagio, Scherzo und Finale. Hinsichtlich der Gestaltung unterscheiden sich diese Sätze aber in manchen Punkten wesentlich von den vorhergehenden gleichnamigen Kompositionen Beethoven's. Es beruht dies nicht allein darin, daß hier, gleichwie in den noch folgenden Quartetten, weit mehr auf die polyphone Behandlung der Stimmenführung Bedacht genommen ist als früher, sondern auch — was der eigenthümliche Gedanken-Gang und Gehalt bedingt — in gewissen Modifikationen der gegebenen Formen, deren Grundzüge übrigens festgehalten sind.

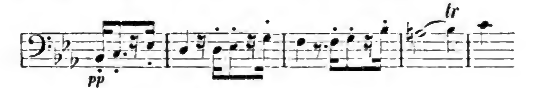
Der erste Satz des Es dur-Quartetts beginnt mit einem kurzen einleitenden Maestoso, dessen energievolle Fassung den Eindruck eines willensstarken Entschlusses macht. Es wird noch zweimal im Verlaufe des Stücks wiederholt, wodurch das letztere eine sehr bestimmte, scharf markirte Gliederung von drei Abschnitten erhält, die als gleichbedeutend mit den drei Haupttheilen des Sonatensatzes zu nehmen sind. Beim ersten und zweiten Auftreten des Maestoso vermittelt eine zart empfundene Kadenz den Übergang zu dem innig sich anschmiegenden Allegro-Motiv, welches vornehmlich die Grundlage der Durchführung bildet, außerdem aber auch in der Koda zu wirksamster Anwendung gelangt. Die daraus resultirende Musik hat einen sehnsüchtig verlangenden Charakter. Doch fehlt es nicht an Gegensätzen kräftiger Männlichkeit, die sich einmal sogar, vor der letzten Wiederkehr des Maestoso, in leidenschaftlicher Heftigkeit ausspricht.

In den letzten Werken Beethoven's finden sich Melodien, die an Intensität, an Reinheit und Keuschheit der Empfindung, sowie an Überschwänglichkeit einzig dastehen. Mit einer solchen Melodie beginnt der zweite Satz des in Rede stehenden Quartettes. Diese herrliche Kantilene wurde nicht, wie es scheinen könnte, in einem Wurf geschaffen. Ihre endgiltige Feststellung, die erst nach vielen Versuchen gewonnen wurde,[1]) hat Beethoven große Mühe verursacht, woraus erhellt, daß dergleichen mitunter auch auf anderem Wege als demjenigen einer augenblicklichen Inspiration zu Stande kommen kann. Es ist ein von der ersten Geige in zwei viertaktigen Perioden vor- und vom Violoncello nachgesungenes Adagio-Thema, aus welchem, Wunderblüthen gleich, mehrere frei stilisirte, zu einem eng verbundenen Cyklus zusammengeschlossene Variationen entsprießen. Obwohl dieselben von verschiedenartigster Beschaffenheit sind, so ist ihnen doch sammt und sonders der Ausdruck phantasievoller Versenkung eigen, wodurch sie außer den mehr oder minder hervortretenden Beziehungen zum Thema einen verwandtschaftlichen Zug haben. Der poetisch vertieften Gefühlssphäre, aus welcher sie hervorgegangen, werden wir durch den

---

[1]) S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 210 ff.

folgenden, mit „Scherzando vivace“ überschriebenen Satz enthoben. Hier dessen sprung- und absatzweise sich entwickelndes Thema:



Das kleine, dem zweiten Theil des Stückes eingefügte Zwischensätzchen im 2/4 Takt



mit einer theilweisen Wiederholung erscheint auf den ersten Blick als bloße Unterbrechung des längere Zeit in verschiedene Umbildungen und Schattirungen fortgeführten springenden Rhythmus. Im Zusammenhang aber mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden betrachtet, nimmt es sich aus wie eine bedeutsame Parenthese, man könnte sagen, wie ein monologartiger, im fragenden Tone gehaltener Einwurf, dergleichen auch in einzelnen Sonaten Beethoven's und namentlich im ersten Stück des B dur-Quartetts op. 130 enthalten ist.

Hinter dem scheinbar harmlosen, doch launenhaften Spiel des „Scherzando vivace“ versteckt sich eine leidenschaftlich gereizte Stimmung, die nur ein paarmal andeutungsweise im heikelen Widerstreit der Instrumente aufblitzt. Nun aber kommt sie in dem als Trio zu betrachtenden „Presto“ (Es moll)



zum Durchbruch, erst noch verhalten, pp, dann mit gewaltigem Crescendo im Fortissimo — wiederum nachlassend und aufs Neue bis zu

größter Heftigkeit anwachsend. Der Unmuth hat sich gründlich ausgetobt, Beruhigung kehrt zurück, und es wird wieder zum „Scherzando“ eingelenkt, vor dessen Schluß sich nur noch ein leises Nachhallen des überstandenen Sturmes vernehmen läßt. Nicht zu übersehen ist die Beziehung, welche die Motive des Scherzando's und des Trio's sowie auch des erwähnten Zwischensatzes dieses Musikstücks dadurch zu einander haben, daß sie sämmtlich mit einer Tonfolge von gleichartigen Intervallen beginnen, wie die mitgetheilten Notenbeispiele ersehen lassen.

Von frischem, flottem, wohlgemuthem Wesen ist das Finale. Schwungvollen Zuges entwickelt es eine Reihe reizender Tonbilder, die durch geistvolle Kombinationen aus den Themen und deren einzelnen Bestandtheilen gewonnen werden. Auch an humoristischen Einfällen fehlt es dabei nicht. Einen besonders schönen Abschluß bildet das aus dem Hauptmotiv, namentlich aber aus den vier Achtelnoten desselben entwickelte „Allegro con moto“ im $^6/_8$ Takt. Es ist ein Ausfluß jener nur bei Beethoven, und auch nur in seinen letzten Schöpfungen vorkommenden übersinnlichen Musik, deren Aufbau wie eine lichtvoll in den blauen Äther hinaufragende Krönung des ganzen Werkes erscheint. Nur darf man bei der Ausführung die Bezeichnung „Allegro con moto“ nicht wörtlich nehmen, weil sonst, abgesehen von der gefährdeten Deutlichkeit, der esoterische Charakter dieser Tonsprache verwischt wird. Ältere Drucke des Es dur-Quartetts haben als Tempoangabe das passendere „All° commodo“, worunter ein bequemes, gemächliches Allegro zu verstehen ist. In der neuen kritischen Gesammt-Ausgabe von Beethoven's Werken hat man dafür „Allegro con moto“ gesetzt, weshalb nicht bezweifelt werden kann, daß das Manuskript es so besagt. Ob Beethoven sich verschrieben, was namentlich in seinen Briefen bisweilen geschehen ist, oder ob er, unvermögend zu hören, sich ein zu schnelles Tempo im vorliegenden Falle gedacht hat, kann natürlicherweise nicht entschieden werden.

Kaum läßt eine andere der letzten Kompositionen Beethoven's den Einfluß persönlich erlebter Zustände so deutlich erkennen, wie das zunächst entstandene A moll-Quartett op. 132, welches während der

Ausarbeitung des vorigen skizzirt, aber erst 1825 vollendet wurde. In den vorhergehenden Jahren war Beethoven mehrfach von Krankheit heimgesucht worden, und die Nachwirkung dieser Leidenszeiten, bezüglich deren er gegen Rellstab im Frühjahr 1823 äußerte: „ich bin recht krank gewesen," verlieh dem Werk seinen besondern Inhalt und seine eigenthümliche Färbung. Tiefe Depression giebt sich in den mühsam hinschleichenden Tonfolgen der Einleitung kund. Doch das niedergedrückte Gemüth verlangt nach Aussprache dessen, was auf ihm lastet und was es hoffend begehrt. Von diesen Gegensätzen ist das ganze Allegro des ersten Stückes erfüllt. Bald ergeht der Tondichter sich in wehleidiger Klage und bald wiederum sucht er im Vertrauen auf die Rückkehr besserer Tage, dem Gefühl physischer Schwäche Widerstand zu leisten, bis zuletzt der Ausdruck schmerzlicher Verzweiflung die Oberhand gewinnt.

Im zweiten, nach Art eines Scherzo's gestalteten Satz erfüllt sich die Hoffnung, welche im ersten Allegro hier und da aufdämmert. Bilder neuerwachten Frohsinnes umgaukeln die Sinne des wieder Auflebenden. Einmal nur, gegen Schluß des Trio's, taucht eine trübe Erinnerung an das Überstandene auf. Nun aber regt sich das Dankesgefühl gegen die schützende, helfende Vorsehung, und „den Blick nach oben gerichtet", wird im dritten Stück ein frommer Hymnus zum Preise des Höchsten angestimmt. Darüber steht: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart." Es ist ein choralartiger, mit imitatorischen Zwischenspielen versehener Satz, welcher zweimal variirt wird. Vor der ersten Variation hat Beethoven ein lebensfrisch und freudig empfundenes Andante eingeschaltet, welches nach derselben mit Veränderungen repetirt wird. Diesem Andante sind die Worte: „Neue Kraft fühlend" hinzugefügt.

Die neugewonnene Kraft lockt hinaus in Gottes freie Natur, unter die Menschen. So verkündet uns der folgende, marschmäßige Satz von heiterm Charakter. Wohl möchte der dem Leben Zurückgegebene sich der Welt in die Arme werfen — allein verlassen, vereinsamt steht er da. Keine liebende Seele kann er sein nennen. Gefühle tiefer Verzagtheit übermannen ihn, die ihren Ausdruck in einer

kurzen Rezitation und in dem sich anschließenden Finale finden. Er blickt zurück auf das, was er einstmals besessen — es ist unwiederbringlich dahin. Bald flackert die Flamme heftiger Erregung hoch empor, bald sinkt sie ermattend nieder; dann tritt zuletzt mit dem A dur lindernder Trost ein, den der Tondichter in der eigenen Brust findet, und versöhnend endet der Satz.[1])

Derartige, die Deutung des Kunstwerks erleichternde Haltpunkte, wie sie das A moll-Quartett darbietet, sind in dem B dur-Quartett op. 130,[2]) dessen Vollendung nach Nottebohm's Angabe zwischen die Monate September und November 1825 fällt, nicht vorhanden. Auch fehlen Anzeichen dafür, daß die einzelnen Sätze dieser Schöpfung so nahe innere Beziehungen zu einander haben, wie es soeben zu beobachten war. Aber zu verkennen ist nicht, daß einzelnen der sechs Theile des Quartetts besondere psychologische Vorgänge zu Grunde liegen.

Das erste Stück hat durch die mehrmalige Einschaltung rhapsodischer Gedanken, die den Anfangstakten des einleitenden Adagio's entnommen sind, ein scheinbar irreguläres Ansehn. Zur Hauptsache entspricht es jedoch den Normen des Sonatensatzes. Die darin enthaltene Ideenfülle ist ebenso bewundernswürdig wie deren organische Entfaltung und Durcharbeitung. Dennoch wird man von dem Gedankengang nicht überall gleichmäßig sympathisch berührt. Neben den tiefsinnigsten, ausdrucksvollsten Partien — es sei nur an das zweite Thema erinnert — enthält der Satz Perioden, die als ein Produkt abstrakter Reflexion erscheinen. Es ist gewiß, daß Beethoven auch hier stets durch das Kombinatorische der Gestaltung zu fesseln weiß; nur kommt es zu keiner recht erwärmenden Wirkung.

Das folgende unheimlich grollende „Presto" in Scherzoform, verdankt seine Entstehung unverkennbar einer jener Stimmungen, welche

---

[1]) Ein Skizzenheft Beethoven's vom Jahr 1824 beweist, daß er für die drei letzten Sätze dieses Quartetts Anderes im Sinne hatte, als sie im Druck enthalten. S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 549.

[2]) Dieses Quartett wurde nebst den beiden vorhergehenden für Galitzin komponirt. Alle drei sind ihm auch gewidmet.

bei Beethoven als Vorboten heftiger Kundgebungen aufzutreten pflegten. Die letzteren lassen auch diesmal nicht lange auf sich warten, wie das grillig auffahrende Trio und dessen kapriziöser Rückgang zum „Presto" zeigt. Übrigens hat das Ganze einen Anflug von Humor, nur ist es kein gemüthlicher. Derselbe kommt aber in dem äußerst subtilen „Andante con moto" auf anmuthigste Weise zum Vorschein. Die Empfindung in diesem originellen Tongebilde ist keine einfache, sondern eine gemischte. Herzliche Ergüsse alterniren darin mit Ernst und naivem Scherz, und dabei hört sich doch auch Alles wieder so an, als ob es aus einer anderen Welt herüberklänge. Nicht genug zu bewundern ist das kunstvolle Gewebe der thematischen Arbeit, wodurch die sich berührenden verschiedenartigen Gedankenreihen unlöslich mit einander verschlungen sind.

Der vierte Satz, „Alla danza tedesca" benannt, hat ein gar liebenswürdiges, volksthümliches Gepräge. Im Grunde ist's ein idealisirter Ländler voll' guter Laune und Leben. Dieses Intermezzo war Anfangs für das A moll-Quartett op. 132 bestimmt und stand ursprünglich in A dur. Die Einverleibung in das B dur-Quartett mit der Transposition nach B dur, und dann schließlich nach G dur mag geschehen sein, um nicht zwei Musikstücke im langsamen Tempo unmittelbar nebeneinander zu stellen, dann aber auch, um den Adagio-Charakter der sich anreihenden „Cavatine" schärfer hervortreten zu lassen. Dieselbe ist ein inbrünstig frommes Gebet von unsagbarer Schönheit. Richtig vorgetragen, wird die der ersten Geige zuertheilte Kantilene, an der auch die zweite Violine stellenweise betheiligt ist, jedes für eine erhabene Tonsprache empfängliche Gemüth bis zur Rührung ergreifen.

Zum Finale des B dur-Quartettes hatte Beethoven zunächst die mit einer Einleitung versehene und aus mehreren, zum Theil umfänglichen Abschnitten bestehende „Große Fuge" (B dur op. 133) bestimmt. Nachdem das Werk in dieser Gestalt seine erstmalige Aufführung am 21. März 1826 erlebt hatte, sprach der Verleger M. Artaria den Wunsch aus, Beethoven möge die Fuge durch ein „zugänglicheres" Stück ersetzen. Beethoven ging darauf ein. Schon im Sommer des

genannten Jahres machte er während der Komposition des F dur-Quartetts op. 135 einen Entwurf dazu, der aber unbenutzt blieb.[1]) Sodann schrieb er im Oktober und November desselben Jahres während des Aufenthaltes bei seinem Bruder Johann in Gneixendorf jenes „Allegro", welches dem Quartett als bleibender Schlußstein angefügt wurde. Dieser Satz zeigt, wie unverwüstlich die humoristische Ader in Beethoven bis nahe an sein Lebensende fortpulsirte. Das Stück ist ein Produkt wahrhaft jovialer Stimmung in mannichfaltigster Abstufung. Gleich die anfänglichen stelzenhaften Oktavenschritte in der Bratschenstimme wirken ergötzlich, und nicht minder alle jene geistsprühenden, fein pointirten Neubildungen, welche aus den Bestandtheilen des ersten Thema's gewonnen werden. Wenn man bedenkt, daß dieses Musikstück Angesichts der unerquicklichen Verhältnisse entstand, welche in Bruder Johann's Hause herrschten, so gewinnt man die Überzeugung, Beehoven habe sich in die Region der heiteren Kunst geflüchtet, um den Eindrücken der ihn umgebenden Wirklichkeit möglichst zu entgehen.

Kaum hatte Beethoven das B dur-Quartett in seiner ersten Fassung mit der Schlußfuge beendet, so machte er sich auch schon an die Ausarbeitung des Cis moll-Quartetts op. 131, welches im Oktober 1826 druckfertig war. Dasselbe sollte ursprünglich Johann Wolfmeier[2]) gewidmet werden. Es wurde aber dem Feldmarschallleutenant Baron v. Stutterheim aus Dankbarkeit dafür zugeeignet, daß er den Neffen, Karl van B., in sein Regiment aufgenommen hatte. An Wolfmeier erfolgte dann die Widmung des Quartetts op. 135.

Seiner äußeren Beschaffenheit nach unterscheidet sich das Cis moll-Quartett von den übrigen gleichartigen Schöpfungen Beethoven's dadurch, daß seine Theile in zwei Hauptsätze gefaßt sind. Der erste derselben enthält vier, der zweite drei, durch die Nummern 1—7 noch besonders bezeichnete Abschnitte. Diese Anordnung macht auf

---

[1]) S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 524.

[2]) S. dens. Bd. II, S. 158 d. Bl.

den ersten Blick einen befremdenden Eindruck. Bei näherer Betrachtung ergiebt sich jedoch, daß dem Werke zur Hauptsache die Sonatenform zu Grunde liegt. Nr. 2 (D dur, 6/8) ist, obwohl nur bedingungsweise den herkömmlichen formellen Begriffen entsprechend, als erster Allegro-Satz zu nehmen, zu welchem das vorangehende „Adagio" (Cis moll) die Einleitung bildet. Nr. 4, aus einem Thema mit Variationen bestehend, entspricht dem langsamen Satz der Sonatenform. Nr. 3 dagegen hat lediglich die Bedeutung einer Überleitung von Nr. 2 zu Nr. 4.

Die zweite Abtheilung des Quartetts beginnt mit einem scherzoartigen „Presto" (Nr. 5) und endet mit einem Allegro (Nr. 7). Beide weitausgeführte Stücke, welche die Geltung des dritten und vierten Satzes der Sonatenform haben, sind durch ein kurzes „Adagio" (Nr. 6) miteinander verbunden. Das Abweichende der Formgebung beruht also vornehmlich darin, daß die Theile Nr. 2 und 5 nicht definitiv abschließen, sondern in die episodischen Zwischensätze Nr. 3 und 6 übergehen, welche den Zusammenhang mit den Nummern 4 und 7 vermitteln. Dabei scheint Beethoven gewollt zu haben, daß die beiden Hauptabschnitte des Quartetts nicht durch eine längere Pause getrennt werden. Die ganze Disposition giebt dem Werke einen cyklischen Charakter.

Der Adagio-Einleitung des Cis moll-Quartettes könnte man als Motto die Worte „durch Nacht zum Licht" voranstellen. Sie beginnt mit einem viertaktigen Motiv, welches vorab vollständig in fugirter, dann aber bruchstückweise in strengerer und freierer Weise bearbeitet wird. Die Stimmung ist anfänglich eine grüblerisch düstere. Nach und nach wird sie erregter, leidenschaftlicher. Endlich aber tritt Beschwichtigung ein, und träumerisch verklingen die Tonfolgen in Cis dur.

Das nächtliche Dunkel ist geschwunden: wie die Morgenröthe den Anbruch des neuen Tages verheißt, so verkündet der sich anreihende Allegrosatz (D dur, 6/8) den wiedererwachenden Frohsinn. Dieses seelenvoll empfundene, schwunghafte Linien beschreibende Musikstück erhebt sich bis zu überschwänglichem Ausdruck. In dem sich anschließenden,

aus nur 11 Takten bestehenden Sätzchen (Nr. 3) führen die vier Instrumente gleichsam ein rezitandoartiges Wechselgespräch. Was sie einander sagen, verräth' uns das liebliche „Andante molto cantabile" (Nr. 4). Es ist ein aus kleiner, unscheinbarer Tonphrase aufgebautes, gesangreiches Thema, welchem mehrere phantasievolle Variationen im freien und freiesten Stil folgen.

Das in seinem Verlauf mit breiten, man möchte sagen, volksmäßigen Melodiezügen durchflochtene „Presto" (Nr. 5) ist von liebenswürdig naivem Humor erfüllt. Funkelnden Thautropfen gleich, blitzt er in farbenreichen Gestaltungen vor uns auf. Dieser Satz bringt eine jener sonnigen Stimmungen zum Ausdruck, die Beethoven nicht häufig beschieden waren, und nur zu bald wieder von finsterem Gewölk verschlungen wurden. Auch hier zieht's drohend heran. Mitten in die Luft fällt plötzlich ein greller Ton, dem die leidvollste Klage (Adagio Nr. 6) folgt. Dann aber bricht sich das Wehgefühl im Finale (Nr. 7) mit dämonischer Gewalt Bahn. Wohl klingt das Mittelmotiv wie besänftigender Zuspruch in diese furiösen Gefühlsergüsse und Schmerzensrufe hinein, umsonst, — ungehört verhallt es. Wie in anderen Fällen, so hat Beethoven auch in der zweiten Abtheilung des Cis moll-Quartetts die stärksten Kontraste hart nebeneinander gestellt, und damit ein Abbild seiner jäh' wechselnden Gemüthszustände gegeben.

Neben der Vorbereitung des Cis moll-Quartetts für den Druck war Beethoven im Sommer 1826[1]) eifrig mit seinem letzten Streichquartett (F dur, op. 135) beschäftigt, welches er angeblich schrieb, weil es Schlesinger einmal „versprochen" worden war, und er „Geld

[1]) Beethoven trug sich in seinem letzten Lebensjahr noch mit einer anderen Kammermusikkomposition. Nottebohm theilt in seiner zweiten Beethoveniana S. 522 f. Folgendes darüber mit: „Im Jahr 1826 erhielt Beethoven von dem Verleger Diabelli den Antrag ein Quintett zu schreiben. Ob es, wie man nach dem Verzeichniß des musikalischen Nachlasses Beethoven's (Nr. 173) schließen muß, ein „Violinquintett", oder, wie es im Briefwechsel mit Diabelli heißt, ein „Quintett für Flöte" werden sollte, ist zweifelhaft. Beethoven ging auf den Antrag ein und hat die Arbeit ziemlich weit geführt. Ein Satz (Andante maestoso in C dur) ist sogar fertig und, leider nicht in der ursprünglichen Gestalt, bei Diabelli & Comp. gedruckt worden. Die übrigen Sätze waren in den Skizzen angefangen . . . . . Von der Verwendung der Flöte ist in den Skizzen nichts zu sehen. Es scheint demnach, daß es auf ein Streichquintett abgesehen war. Beethoven ist über der Arbeit gestorben.

brauchte", wie er sich brieflich gegen den genannten Musikverleger ausgedrückt haben soll.[1]) Nach Holzens Mittheilung war es Ende September desselben Jahres fertig. In Gneixendorf, wohin Beethoven sich den 30. September zum Besuch seines Bruders Johann begab, scheint Beethoven die letzte Feile an das Werk gelegt zu haben. Denn erst den 30. Oktober wurde es nach Wien zur weiteren Beförderung an Schlesinger abgeschickt.

Diese, aus vier Sätzen bestehende Komposition kann sich trotz ihrer feinen, geistreichen Gestaltung mit den soeben besprochenen Quartetten nicht messen. Einzig wäre das der „Cavatine" in op. 130 geistesverwandte „Lento assai" davon auszunehmen. Doch auch in diesem Satz fließt der Empfindungsstrom nicht mehr so voll und reich wie in jenem Musikstück.

Einen seltsamen Eindruck macht das Finale, bei dessen Ausarbeitung dem Meister — wohl unbewußt — der dritte und vierte Takt der Adagio-Einleitung zum Cis moll-Quartett vorgeschwebt hat. Es trägt die Überschrift „Der schwer gefaßte Entschluß", nebst folgender Notirung:



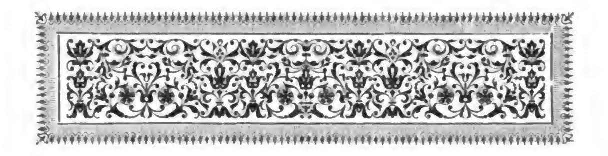
Vorstehende Devise, deren Einzelbestandtheile in das Finale verwoben sind, hat Deutungen erfahren, welche schwerlich das Wesen der Sache treffen. Einmal sind die Worte „Muß es sein?" — „Es muß sein!" auf das von der Haushälterin Beethoven's geforderte Wochengeld bezogen worden. Dann wiederum hat man jene Worte mit dem Wiener Hofkriegsagenten Dembscher in Zusammenhang gebracht.[2]) Von Schuppanzigh war nämlich mit Beethoven's Zustimmung das B dur-Quartett op. 130 vor dessen Erscheinen öffentlich zur Darstellung gebracht worden. Dembscher hatte es, vielleicht um das Entrée zu sparen, versäumt, dieser Aufführung des Werkes beizuwohnen.

[1]) S. Nohl's Beethovenbiographie III, 944.
[2]) S. Nohls Beethovenbiographie III, 680.

hinterher aber damit renommirt, er könne dasselbe durch Schuppanzigh bei sich daheim aufführen lassen. Beethoven fühlte sich durch das Benehmen Dembscher's unangenehm berührt, und stellte ihm, als er um die Stimmen zu dem fraglichen Quartett bitten ließ, die Bedingung einer Honorarzahlung an Schuppanzigh, um diesem eine Entschädigung für die gewünschte Leistung zukommen zu lassen. Dembscher habe dann beim Empfange dieser Forderung „ganz unangenehm überrascht" geäußert: „Wenn es sein muß!" wodurch Beethoven angeblich zu dem Kanon: „Es muß seyn" veranlaßt wurde, den er im Juli 1826 niederschrieb.

Die Richtigkeit aller dieser Überlieferungen mag nicht bezweifelt werden, doch aber erscheint es wenig glaubwürdig, daß dieselbe zur Entstehung des in Rede stehenden Finale's beigetragen haben sollten. Weit wahrscheinlicher ist es, daß Beethoven das obige Motto dazu benutzte, um es mit einer höheren, bedeutsameren Vorstellung zu verbinden, der im Finale des F dur-Quartett's Ausdruck gegeben werden sollte. Welcher Art diese Vorstellung war, ist freilich eine Frage, die ebensowenig in befriedigender Weise zu beantworten sein dürfte, wie die Bedeutung einzelner anderer, in den letzten Instrumentalwerken Beethoven's vorkommender räthselhafter Stellen, zu denen beispielsweise auch die ununterbrochene funfzigmalige Wiederholung ein und derselben Tonphrase in dem zweiten Satz des letzten Streichquartett's gehört.





XII.

„Plaudite amici, comoedia finita est!“

Es nahte die Stunde der Erlösung. Ja, eine Erlösung von schweren Leiden war es, die der Tod Beethoven brachte, und wie er mit bewunderungswürdigem Heroismus das furchtbare Verhängniß des Gehörverlustes getragen hatte, so sah er männlich gefaßten Sinnes seinem Dahinscheiden entgegen. Wohl konnte er es in dem Bewußtsein, seine hohe künstlerische Mission erfüllt zu haben.

Den Keim zur letzten Krankheit trug Beethoven schon lange in sich. Als Grundursache derselben bezeichnete Wegeler das chronische Unterleibsleiden, welches sich seit den Jünglingsjahren von Zeit zu Zeit immer wieder meldete, und ihm viel zu schaffen machte.[1]) Dazu gesellten sich, namentlich im Herbst 1816, katarrhalische Entzündungszustände, die sich so lange hinzogen und so ernster Natur waren, daß der Arzt sogar eine „Lungenkrankheit“ befürchtete.[2]) Vielfach leidend war Beethoven auch während der Jahre 1821—23. Entmuthigt schreibt er seinem Bruder Johann im Frühjahr 1823:

---

[1]) S. Bd. I, S. 228 d. Bl.
[2]) S. Bd. I, S. 247. d. Bl.

„Ohnehin dürfte mein Leben nicht mehr von langer Dauer seyn," und dem Neffen sagt er am 16. August desselben Jahres in einem Briefe aus Baden:

„Mit Katarrh, Schnupfen kam ich hieher, beides arg für mich, da der Grundzustand noch immer catarrhalisch ohnehin ist, und ich fürchte, dieser zerschneidet bald den Lebensfaden, oder was ärger, durchnagt ihn nach und nach."

Seine körperliche Erscheinung zeigte denn auch damals schon unverkennbare Spuren des Verfalls. Der Harfenfabrikant Stumpf, welcher mit Beethoven um diese Zeit zusammen war, berichtete über ihn nach London: „Ich fand zu meinem aufrichtigen Bedauern eine beträchtliche Veränderung in seinem Äußeren," und Frau Pachler-Koschak machte um weniges später dieselbe Bemerkung.[1]) Beethoven's Befinden war dann wohl zeitweilig auch wieder erträglich, doch zu völliger Genesung gelangte er nicht mehr.

Unterdessen kam das Jahr 1826 heran. Der Sommer verstrich, ohne daß Beethoven sich die Wohlthat des gewohnten Landaufenthaltes hatte gewähren können. Um das Versäumte nachzuholen, begab er sich Ende September in Begleitung seines Neffen zum Bruder Johann nach dessen Gut Gneixendorf. Es war anfänglich nur auf einen kurzen Besuch abgesehen. Doch verging eine Woche nach der andern, obwohl Beethoven sich nichts weniger als behaglich im Hause seines Bruders fühlte. Angeblich sollte dieser dazu bestimmt werden, „zum Vortheil des Neffen" zu testiren, was indessen nicht gelang. Darüber verfloß die Zeit, und so erfolgte erst am 1. oder 2. Dezember die Heimreise, welche ihm verhängnißvoll wurde. Rauhe Witterung und eine unzureichende Bekleidung zogen ihm die heftigste Erkältung zu. Überdies sah er sich genöthigt, unterwegs in einer elenden Dorfherberge zu übernachten.

„Gegen Mitternacht, so sagt Dr. Wawruch[2]) in seinem nach Beethoven's Tode aufgezeichneten ärztlichen 'Rückblick', empfand er den ersten erschütternden Fieberfrost, einen trockenen kurzen Husten von einem heftigen Durste und Seitenstechen begleitet. Mit dem Eintritt

---

[1]) S. Bd. I, S. 253 d. Bl.

[2]) Derselbe behandelte Beethoven während dessen letzter Krankheit.

der Fieberhitze trank er ein paar Maaß eiskalten Wassers und sehnte sich in seinem hilflosen Zustande nach dem ersten Lichtstrahl des Tages. Matt und krank ließ er sich auf den Leiterwagen[1]) laden und langte endlich kraftlos und erschöpft [am 2. oder 3. Dezember] in Wien an."

Die Ärzte, welche Beethoven in den letzten Jahren konsultirt hatte, waren Braunhofer und Staudenheim. Es wurde nach ihnen geschickt, doch keiner von Beiden erschien. Man beauftragte daher den Neffen, einen anderen Berather herbeizuschaffen. Anstatt aber selbst einen solchen zu ermitteln, und denselben um Beistand für den schwer erkrankten Onkel zu ersuchen, beging er die Leichtfertigkeit, den Kellner des Gehringer'schen Kaffeehauses, in welchem er dem Billardspiel oblag, damit zu betrauen. Zufälligerweise traf es sich, daß dieser Kellner genöthigt war, sich ins Krankenhaus aufnehmen zu lassen. Bei der Gelegenheit theilte er dem an dieser Anstalt fungirenden Dr. Wawruch mit, daß Beethoven ärztlicher Hilfe benöthigt sei. So kam der 5. Dezember heran, bevor ein Arzt am Krankenbett des Meisters erschien.[2])

Über seinen ersten Besuch berichtet Wawruch:

„Ich traf Beethoven mit den bedenklichen Symptomen einer Lungenentzündung behaftet an; sein Gesicht glühte, er spuckte Blut, die Respiration drohte mit Erstickungsgefahr und der schmerzhafte Seitenstich gestattete nur eine quälende Rückenlage. Ein streng entzündungswidriges Heilverfahren schaffte bald die gewünschte Linderung, seine Natur siegte und befreite ihn durch eine glückliche Krise von der augenscheinlichen Todesgefahr, so daß er am 5. Tage sitzend im Stande war, mir sein bisheriges Ungemach mit tiefer Rührung zu schildern. Am 7. Tage fühlte er sich so erträglich wohl, daß er aufstehen, herumgehen, lesen und schreiben konnte."

Es war eine Scheinbesserung. Schon in der folgenden Nacht nahm der Zustand des Patienten, theils infolge von schwerem Verdruß, wieder eine schlimme Wendung, denn auch die ohnehin krankhaften Unterleibsorgane geriethen in Mitleidenschaft.

„Am 8. Tage, so berichtet Wawruch weiter, erschrak ich nicht wenig. Beim Morgenbesuche fand ich ihn verstört, am ganzen Körper gelbsüchtig, ein schrecklicher Brechdurchfall drohte ihn die verflossene Nacht zu tödten. Ein heftiger Zorn, ein tiefes Leiden

---

[1]) Johann van Beethoven hatte also seinem Bruder zugemuthet, bei der schlechten Jahreszeit die Reise nach Wien in einem offenen Wagen zurückzulegen.

[2]) Nohl, III, 743 ff.

über erlittenen Undank und unverdiente Kränkung veranlaßte die Explosion. Zitternd und bebend krümmte er sich vor Schmerzen, die in der Leber und in den Gedärmen wütheten, und seine bisher nur mäßig aufgedunsenen Füße waren mächtig angeschwollen. Von diesem Zeitpunkt an entwickelte sich die Wassersucht.

Die Krankheit rückte mit Riesenschritten vorwärts. Schon in der dritten Woche stellten sich nächtliche Erstickungsanfälle ein. Das enorme Volumen der Wasseransammlung forderte schnelle Hilfe und ich fand mich bemüßigt den Bauchstich vorzuschlagen, um dadurch der plötzlichen Berstungsgefahr vorzubeugen. Nach ein paar Augenblicken ernsten Nachsinnens willigte Beethoven in die Operation ein, umsomehr da der zu ärztlicher Berathschlagung erbetene Ritter v. Staudenheim dasselbe Mittel als unerläßlich empfahl. Der Primarwundarzt Seibert machte [am 18. Dezember] den Bauchstich mit der ihm gewöhnlichen Kunstfertigkeit, sodaß Beethoven beim Anblick des Wasserstromes mit einem freudigen Gefühle ausrief, der Operateur komme ihm vor wie Moses, der mit seinem Stabe Wasser aus dem Felsen schlug. Die Erleichterung trat bald ein."

Das dem Körper entzogene Wasser betrug fünf und eine halbe Maß. Humoristisch bemerkte Beethoven dazu: „Besser Wasser aus dem Bauche als aus der Feder."

Die an diese Operation geknüpften Hoffnungen gingen jedoch nicht in Erfüllung. Im Gegentheil, zu den schon vorhandenen Beschwerden gesellten sich erschöpfende Schlaflosigkeit und Unruhe. Dabei mußte Beethoven fortwährend das Bett hüten. Einige Tage darauf ergab sich die Nothwendigkeit einer zweiten Operation. Diesmal verlor Beethoven „bei 10 Maß Wasser". Schon vorher war es räthlich befunden worden, noch ein paar Ärzte hinzuzuziehen. Man hatte daher nochmals an Staudenheim, der sich jedoch nur wenig blicken ließ, sowie an Malfatti Einladungen ergehen lassen. Die Beziehungen des letzteren zu Beethoven waren, wie wir wissen, gespannter Natur, und so lehnte Malfatti[1]) Anfangs unter dem Vorwande ab, daß ihm die Rücksicht für seinen Kollegen Wawruch verbiete, zu erscheinen. Als er aber nach der zweiten Operation erfuhr, wie es um Beethoven stand, besann er sich eines Anderen und besuchte ihn. Das Wiedersehen der ehemaligen Freunde war ein tief bewegtes: der Anblick des schwer Leidenden wirkte auf Malfatti versöhnend.

---

[1]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 188, und Bd. II, S. 160 f. d. Bl.

Um die erschlaffte Haut wieder thätig zu machen und Transpiration zu bewirken, verordnete Malfatti den täglichen Genuß eines Seidels Punscheises.

„Beethoven fühlte sich, wie Wawruch erzählt, durch das weingeisthaltige Gefrorene so mächtig erquickt, daß er gleich die erste Nacht ruhig durchschlief und mächtig zu schwitzen anfing. — Er wurde munter und oft voll witziger Einfälle und träumte sogar sein begonnenes Oratorium „Saul und David" endigen zu können."

Auch die Ouvertüre über den Namen „Bach", zu welcher schon Notirungen vorhanden waren, gedachte Beethoven, da er sich in der Besserung wähnte, in Angriff zu nehmen. Ja, er nährte sogar die Hoffnung, daß es ihm möglich werden würde, dieses Musikstück in einem von Schindler für sich geplanten Konzert, welches auf den 7. April anberaumt war, zu dirigiren. Es waren Luftschlösser. Beethoven's Zustand verschlimmerte sich bald aufs Neue, und eine dritte Operation wurde nöthig, die am 2. Februar erfolgte. Langsam ging der Körper seiner Auflösung entgegen, während der Geist noch eine gewisse Widerstandskraft zeigte. Einige Zerstreuung gewährte ihm die Lektüre. Breuning hatte ihm Walter Scott's Romane empfohlen, von denen er sich aber auf die Dauer nicht gefesselt fühlte. „Der Kerl schreibt blos für's Geld," rief er aus, als er „Kenilworth" las, indem er das Buch bei Seite warf. Dagegen übten die alten Klassiker auch jetzt noch ihre volle Anziehungskraft auf ihn aus. Um ihm eine Abwechselung zu verschaffen, brachte Schindler eine Anzahl Schubert'scher Gesänge herbei. Ihre Durchsicht entlockte Beethoven wiederholt die theilnahmvolle Äußerung: „Wahrlich in Schubert wohnt ein göttlicher Funken."

In der ärztlichen Berathung war mittlerweile eine Änderung eingetreten. Malfatti konnte infolge Erkrankung nicht mehr selbst erscheinen, und wenn er sich auch einige Male durch seinen Assistenten vertreten ließ, so lag doch das weitere Verfahren demnächst zur Hauptsache in Wawruch's Händen. Dieser war der Ansicht, daß dem Patienten das von Malfatti verordnete Punscheis wieder zu entziehen sei, weil sich Kongestionen nach dem Gehirn eingestellt hatten, und überdies eine allzu starke Abkühlung der Unterleibsorgane zu be-

fürchten stand. Zu erreichen war dadurch freilich nichts mehr, denn Beethoven's Befinden verschlechterte sich zusehends, und am 27. Februar mußte die vierte Operation vorgenommen werden:

„Das Wasser sickerte, ja floß dermaßen, daß es bis in die Mitte des Zimmers rann. Als letztes Mittel wurde ein 'Heublumenbad' versucht, dessen Wirkung aber keine günstige war. Der gleich einem Salzblocke den sich entwickelnden Wasserdunst mächtig an sich ziehende Körper quoll noch im Bade sichtlich an und machte schon nach wenig Tagen die erneute Einführung der Operationscanüle in die noch nicht verheilte Operationswunde erforderlich."

Trotz seines sehr geschwächten Körpers vermochte Beethoven ab und zu bei Tage zeitweilig noch sein Schmerzenslager zu verlassen. So fand ihn Hummel, der mit seiner Gattin auf die Nachricht von Beethoven's trostlosem Zustande nach Wien gekommen war, woselbst er am 6. März eintraf. Schindler berichtete darüber unterm 14. März an Moscheles nach London:

„Hummel ist mit seiner Frau hier. Er hat sich sehr beeilt, Beethoven noch am Leben zu treffen, weil es in Deutschland allgemein hieß, er sei schon zum Sterben. Das Wiedersehen dieser Beiden am vorigen Donnerstag war wirklich ein rührender Anblick. Ich machte Hummel früher aufmerksam, er solle sich über seinen Anblick fassen. Nichtsdestoweniger war er so davon überrascht, daß er sich alles Kampfes ungeachtet nicht enthalten konnte, in Thränen auszubrechen." [1])

Ferdinand Hiller, der sich in Hummel's Begleitung befand, sagt über das Wiedersehen, bei dem er zugegen war, daß Beethoven, mit einem „langen grauen Schlafrock" sowie mit „hohen bis an die Knie reichenden Stiefeln" bekleidet, anscheinend „ganz behaglich am Fenster des Wohnzimmers gesessen habe", und erzählt dann:

„Trostlos war der Anblick des außerordentlichen Mannes, als wir ihn am 23. März wieder aufsuchten, matt und elend lag er da, zuweilen leise seufzend. Kein Wort mehr entfiel seinen Lippen, der Schweiß stand ihm auf der Stirn. Als er zufällig sein Schnupftuch nicht gleich zur Hand hatte, nahm Hummel's Gattin ihr feines Batistläppchen und trocknete ihm mehrmals das Antlitz damit. Nie werde ich den dankbaren Blick vergessen, mit welchem sein dankbares Auge dann zu ihr hinan sah."

Während seiner letzten Leidenszeit wurde Beethoven noch eine

[1]) S. „Aus Moscheles' Leben", Bd. I. S. 147.

unverhoffte Freude zu Theil. Die Londoner Philharm. Gesellschaft hatte, wie schon S. 140 dieses Bandes erwähnt worden, beschlossen, dem Wiener Bankhause Rothschild für ihn 100 Pfund zu senden. Der Erzieher im Eskeles'schen Hause, Namens Rau, welcher beauftragt war, Beethoven davon in Kenntniß zu setzen, schrieb unterm 17. März an Moscheles:

„Ich fuhr auf der Stelle zu ihm, mich von seiner Lage zu überzeugen und ihm die bevorstehende Hülfe anzuzeigen.[1] Es war herzzerreißend ihn zu sehen, wie er seine Hände faltete und sich beinahe in Thränen der Freude und des Dankes auflöste. Wie belohnend und beseligend wäre es für Euch, Ihr großmüthigen Menschen gewesen, wenn Ihr Zeugen dieser höchst rührenden Scenen hättet sein können! Ich fand den armen Beethoven in der traurigsten Lage, mehr einem Skelette als einem lebenden Wesen ähnlich .... Indeß hat die Anzeige der eingetretenen Hülfe eine merkwürdige Veränderung zur Folge gehabt. Durch die freudige Gemüthsbewegung veranlaßt, sprang in der Nacht eine der vernarbten Ponctionen auf, und alles Wasser, das sich seit vierzehn Tagen gesammelt hatte, floß von ihm. Als ich ihn des andern Tages besuchte, war er auffallend heiter, fühlte sich wunderbar erleichtert. Ich eilte zu Malfatti, um ihn hiervon in Kenntniß zu setzen. Er hält dieses Ereigniß für sehr beruhigend. Man wird ihm auf einige Zeit eine Hohlsonde appliciren, um diese Wunde offen zu erhalten, und dem Andrange des Wassers freien Abfluß zu verschaffen."

Die natürliche Folge der von Rau überbrachten Freudenbotschaft war eine krankhafte Erregung, in welcher Beethoven, wie Schindler berichtet,

„von ungeheuren Plänen sprach, die er alle noch ausführen wollte, dabei aber zu sehr absprang. Unter anderm wollte er auch noch Goethe's Faust in Musik setzen. 'Das soll was geben, sagte er oft.' Jammerschade, daß bei dieser unbeschreiblichen Überströmung seiner Phantasie, die in der Conversation oft einen solchen Schwung annahm, wie ich im gesunden Zustande nur selten an ihm wahrgenommen, nicht mehrere verständige Zuhörer oder besser Stenographen zugegen gewesen."

Es war ein letztes Aufflackern der Lebensflamme, die nach kurzer Zeit schon erlöschen sollte. Als Schindler am Morgen des 24. März das Krankenzimmer betrat, fand er Beethoven's „ganzes Gesicht zerstört und ihn so schwach, daß er sich mit größter Anstrengung nur

[1] Stumpff hatte Beethoven schon unterm 1. März brieflich davon benachrichtigt.

mit höchstens zwei bis drei Worten verständlich machen konnte." Wawruch, der gleich darauf hinzukam, äußerte, „nachdem er ihn einige Augenblicke beobachtet", daß er der Auflösung nahe sei.

„Es blieb uns, so lautet eine briefliche Mittheilung Schindler's an den Verleger Schott in Mainz, nur ein sehnlicher Wunsch übrig, ihn mit dem Himmel auszusöhnen, um auch der Welt zugleich zu zeigen, daß er als wahrer Christ sein Leben endigte. Der Prof. Ordinarius [Wawruch] schrieb ihm also auf und bat ihn im Namen aller seiner Freunde, sich mit den heiligen Sterbesacramenten versehen zu lassen, worauf er ganz ruhig und gefaßt antwortete: Ich will's!"

Wawruch's eigene Worte lauten:

„Beethoven las das Geschriebene mit einer beispiellosen Fassung langsam und sinnend, sein Gesicht glich dem eines Verklärten, er reichte mir herzlich und ernst die Hand und sagte: 'Lassen Sie den Herrn Pfarrer rufen.' Nun wurde er still und nachdenkend. Bald darauf verrichtete Beethoven mit frommerErgebung seine Andacht."

Dieser Vorgang hatte um die Mittagsstunde des 24. März statt. Unter den Anwesenden befanden sich außer dem Arzt: Breuning's Sohn, Schindler, ein Kunstfreund, Namens Jenger, und Johann van B.'s Frau. Die letztere erzählte, Beethoven habe nach Beendigung der feierlichen Zeremonie zum Pfarrer gesagt: „Geistlicher Herr! ich danke Ihnen, Sie haben mir Trost gebracht." Nachdem der Seelsorger das Zimmer verlassen, sprach Beethoven Octavian's berühmte Worte: „Plaudite amici, comoedia finita est!" Bald darauf langte aus Mainz eine Sendung Rheinwein an, den er sich nicht lange vorher von Schott zur Stärkung erbeten hatte. Als Schindler zwei Flaschen davon an sein Bett brachte, äußerte er:

„'Schade, — schade — zu spät!' Dies waren, wie Schindler sagt, seine allerletzten Worte. Gleich darauf verfiel er in eine solche Agonie, daß er keinen Laut mehr hervorbringen konnte."

Noch an demselben Tage richtete Schindler ein Schreiben an Moscheles, in welchem es heißt:

„Wenn Sie diese Zeilen lesen, wandelt unser Freund nicht mehr unter den Lebenden. Seine Auflösung geht mit Riesenschritten, und es ist nur ein Wunsch unser aller, ihn bald von diesen schrecklichen Leiden erlöst zu sehen. Nichts anderes bleibt mehr übrig. Seit acht Tagen liegt er schon beinahe wie todt, nur manchen Augenblick rafft er seine letzten Kräfte zusammen, und fragt noch etwas oder

verlangt etwas. Sein Zustand ist schrecklich und gerade so, wie wir es kürzlich von dem Herzog York gelesen haben. Er befindet sich fortwährend in einem dumpfen Dahinbrüten, hängt den Kopf auf die Brust und sieht starr Stundenlang auf einen Fleck, kennt die besten Bekannten selten, ausgenommen, man sagt ihm, wer vor ihm steht. Kurz, es ist schauderhaft, wenn man dieses sieht; und nur noch wenige Tage kann dieser Zustand dauern; denn alle Funktionen des Körpers hören seit gestern auf."

Vor Absendung dieses Briefes fügte Schindler demselben noch folgende Nachschrift hinzu:

„Ich komme soeben von Beethoven. Er liegt bereits im Sterben, und noch ehe dieser Brief außer den Linien der Hauptstadt ist, ist das große Licht auf ewig erloschen. Aber er ist noch bei vollem Bewußtsein."

Auf die Nachricht von Beethoven's nahe bevorstehendem Ende war A. Hüttenbrenner[1]) von Graz herbeigeeilt, welcher ihm die letzten Liebesdienste erwies. Während Beethoven mit dem Tode rang, entlud sich über Wien ein schweres Gewitter. Hüttenbrenner berichtete darauf bezüglich:[2])

„Nachdem Beethoven von 3 Uhr Nachmittags an bis nach 5 Uhr röchelnd im Todeskampfe bewußtlos dagelegen hatte, fuhr ein von heftigem Donnerschlag begleiteter Blitz hernieder und erleuchtete grell das Sterbezimmer. Nach diesem unerwarteten Naturereignisse öffnete Beethoven die Augen, erhob die rechte Hand und blickte starr mit geballter Faust mehrere Secunden lang in die Höhe mit sehr ernster drohender Miene. Als er die erhobene Hand wieder aufs Bett niedersinken ließ, schlossen sich seine Augen zur Hälfte. Meine rechte Hand lag unter seinem Haupte, meine Linke ruhte auf seiner Brust. Kein Athemzug, kein Herzschlag mehr!"

Beethoven hatte ausgerungen. Es geschah am 26. März 1827, Abends, 10 Minuten vor 6 Uhr. Außer Hüttenbrenner war nur noch Johann van B.'s Frau gegenwärtig. Johann selbst und der Maler Teltscher, welcher sofort eine Zeichnung von dem Verklärten anfertigte, befanden sich im Nebenzimmer. Hofrath Breuning und Schindler waren kurz vor dem Eintritt des Endes nach dem Währinger Kirchhof gegangen, um für eine Ruhestätte zu sorgen. Vom Unwetter unterwegs aufgehalten, kehrten sie erst zurück, als Beethoven so eben den Geist aufgegeben hatte.[3])

---

[1]) S. dens. Bd I, S. 33 d. Bl.

[2]) Nohl III, 962.

[3]) Am Abend des Todestages wurde die Leiche secirt, wobei sich ergab, daß wichtige Organe des Unterleibes von krankhafter Abnormität waren. Die Leber zeigte ein

Nachdem die Aufbahrung der irdischen Hülle des Dahingeschiedenen erfolgt war, nahm Danhauser noch eine Zeichnung auf, und fertigte außerdem eine Todtenmaske an. Inzwischen wurden alle Vorbereitungen zum Leichenbegängniß getroffen, wobei sich hauptsächlich Breuning und Schindler in pietätvoller Weise bethätigten. Die Bestattungsfeierlichkeit erfolgte am 29. März um 3 Uhr Nachmittags. Es war von den „Verehrern und Freunden" des Verewigten eine öffentliche Einladung dazu ergangen. In derselben hieß es:

„Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200 am Glacis vor dem Schottenthore."

Gerhard v. Breuning, der Sohn von Beethoven's Jugendfreund, berichtet in seinen Mittheilungen „Aus dem Schwarzspanierhause":[1])

„Schon ein paar Stunden vor der anberaumten Zeit hatte sich eine Menschenmenge massenhaft vor dem Schwarzspanierhause angesammelt, und unaufhörlich strömten aus allen Richtungen reihenweise Theilnehmende und Neugierige hinzu. Wohl bei 20,000 Menschen,[2]) deckten gedrängt den Raum vom Hause bis etwa gegen die Stelle des Glacis, wo dermalen die Votivkirche sich erhebt ..... Das Drängen und Wogen der Menschenmenge nahm beispiellos zu, als der Sarg über die Treppe getragen und hinter dem Hauseingange im Hofe hingestellt worden, wo nunmehr die rundum sich aufstellenden Italienischen Sänger [von der Oper] einen Trauergesang anstimmen wollten, begann man derart in das Haus zu stürmen, daß ob des Lärmens nichts zu vernehmen gewesen wäre. In Voraussicht des Gedränges hatte mein Vater das Hausthor sperren lassen."

Nachdem die Sänger Bernhard Anselm Weber's Komposition über Schiller's „Rasch tritt der Tod den Menschen an" ausgeführt hatten, trugen sie den Sarg zur Dreifaltigkeitskirche bei den P. P. Minoriten in der Alsergasse, wobei ein solches Gedränge entstand, daß die nächsten Leidtragenden nicht zu dem ihnen gebührenden Platz gelangen konnten. Namhafte Musiker, wie Kreutzer, Weigl und Hummel trugen die Zipfel des Bahrtuches. Neben ihnen schritten mit Fackeln andere Kunstnotabilitäten Wien's einher, darunter Franz Schubert, Schuppan-

---

granulöse Beschaffenheit. — Die Felsenbeine nebst den Gehörorganen wurden zur Aufbewahrung ausgesägt.

[1]) Wien, 1874, Verlag von Rosner.

[2]) Schindler meint, es seien an die 30,000 gewesen.

zigh, Czerny, Mayseder, Lablache und Grillparzer. Auf dem Wege zur Kirche wurde abwechselnd das „Miserere" gesungen, und eines der von Beethoven 1812 in Linz für vier Posaunen komponirten „Equale" geblasen. Als der Kondukt in der Kirche angelangt war, erfolgte unter Absingung des „Libera me" die Einsegnung, worauf ein „vierspänniger Paradewagen" den Sarg nach dem Währinger Kirchhof führte. Ehe dieser betreten wurde, hielt der Schauspieler Anschütz eine von Grillparzer verfaßte Ansprache, dann bewegte sich der Zug nach der für die irdischen Überreste Beethoven's bereiten Ruhestätte.

„Es fehlte der Thränen wahrlich nicht, sagt Gerhard v. Breuning, als der mächtige Titane in die enge Grube gesenkt ward und seine Freunde und Verehrer über seine Hülle die erste Erde warfen."

Am 5. April wurden die Exequien, bei welchen Mozart's Requiem zur Aufführung gelangte, in der Augustinerkirche abgehalten. Zum Gedächtniß des Entschlafenen aber veranstalteten der Wiener Kirchenmusikverein von St. Karl an demselben Tage, und die „Gesellschaft der Musikfreunde" in der Augustiner Hofpfarrkirche am 26. April Aufführungen von Cherubini's Requiem. Es galt nun noch, ein würdiges Grabdenkmal zu beschaffen. Am 3. Mai 1827 fand deshalb eine „musikalisch-deklamatorische Akademie" statt, deren Programm aus Beethoven'schen Kompositionen zusammengestellt war. Dieselbe brachte indessen nur den geringen Ertrag von 200 Gulden ein, und da auch die außerdem für den gedachten Zweck unternommenen Sammlungen nur wenig ergiebig gewesen waren, so erbot sich ein Kunstfreund, Namens Franz Kirchlehner in Nußdorf bei Wien, „das Deficit der benöthigten Totalsumme aus eigenen Mitteln" zu decken. So konnte denn am Jahrestage des Begräbnisses Beethoven's dessen Ruhestätte mit einem monumentalen Denkstein geschmückt werden.[1]) Seitdem wurden dem Meister zu Bonn (1845) und zu Wien (1880) eherne

[1]) Im Herbst des Jahres 1885 wurde die Asche Beethoven's und ebenso diejenige Franz Schubert's exhumirt, und auf dem Wiener Zentralfriedhofe an dem für berühmte Männer bestimmten Platze beigesetzt.

Standbilder errichtet. Das schönste Denkmal aber — ein Denkmal für die Ewigkeit — hat er sich selbst durch seine Geisteswerke gesetzt.

* * *

Beethoven's Wirken und Schaffen bildet den Gipfel einer zweihundertjährigen Entwickelung im Bereich der Instrumentalmusik. Existirte eine solche auch schon vor dem 17. Jahrhundert, so war sie doch, abgesehen von der hier nicht in Betracht kommenden Tanzmusik, auf die Laute und die verschiedenen Tasteninstrumente (Orgel, Klavichord, Klavicimbel u. s. w.) beschränkt geblieben. Erst der Venezianer Giovanni Gabrieli erhob sie nach dem Vorgange der Niederländer Willaert und Jacques Buus zu höherer künstlerischer Bedeutung, indem er, an die von seinem Oheim, Andrea Gabrieli, überkommene „Canzone" und „Sonata" anknüpfend, symphonisch geartete Tonsätze schuf, welche zum Ausgangspunkt für die höher stilisirte Instrumentalkomposition wurden. Das von ihm Begonnene fand in Italien allmälig weitere Förderung, und nachdem dort die Grundzüge des Sonatensatzes festgestellt waren, erfolgte dessen kunstgemäße Aus- und Durchbildung im Laufe des 18. Jahrhunderts durch die deutschen Meister Phil. Emanuel Bach, Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart. Die beiden letzteren gaben zugleich ihren Tongebilden einen poetischen Gehalt. Wie Bedeutendes und Schönes sie aber auch damit leisteten — den Kulminationspunkt im Gebiete des Instrumentalen zu erringen, war Ludwig van Beethoven vorbehalten. Aus der erweiterten Sphäre seiner Tonsprache erklang eine neue Welt. In einem gewissen Sinne durfte Grillparzer daher in seinem schon erwähnten, von Anschütz gesprochenen Nachruf an Beethoven sagen:

„Ein Künstler war er und wer steht auf neben ihm? .... Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört."

Beethoven's schöpferische Thätigkeit hat auf die tonkünstlerische Produktion der Neuzeit einen Einfluß von unberechenbarer Tragweite ausgeübt, ganz besonders auch durch das von ihm angefachte Streben

nach charakteristischem Ausdruck in schärfster individueller Ausprägung. Er freilich konnte hierin alles wagen, er hatte die Kraft dazu in sich. In seinen späteren und spätesten Kompositionen sind die sublimsten Gedanken und Gefühle, die tiefsten subjektiven Offenbarungen musikalisch verkörpert. Überall tritt uns eine gewaltige Persönlichkeit mit dem Drang entgegen, die verborgensten Mysterien des Seelenlebens auszusprechen. Und die Hand gehorchte dem Meister. Jeden Reflex seines Inneren brachte er zum Austönen. Erscheinen seine letzten Werke auch nicht mehr als durchaus normale Kunstgebilde, so bieten sie trotz einzelner Dunkelheiten doch, im Ganzen genommen, erhebende und beseligende Genüsse, wie man sie sonst in der Musik vergeblich sucht.

Wenn Haydn uns durch seine spirituelle, graziöse und fein humoristische Tonsprache erfreut und fesselt, wenn Mozart uns durch die Fülle seiner unerschöpflich reichen Melodik, durch seine lebensvolle Dramatik, sowie durch die formvollendete Schönheit seiner Darstellungskunst entzückt, so führt uns Beethoven auf den Fittigen seiner leichtbeschwingten Phantasie in ungekannte, ungeahnte Geistesregionen. Er ergreift und erschüttert uns unwiderstehlich durch die Allgewalt seines Genius, er läßt uns in die Abgründe des Daseins blicken, und hebt uns dann wieder, die Seele von der Erdenlast befreiend, zum Firmament empor. Kein anderer Tonmeister hat das „himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt" so auszudrücken vermocht wie er. Darum ist seine Musik auch von so überwältigender, hinreißender und begeisternder Wirkung, darum hat sie in unaufhaltsamem Siegeszuge die ganze Welt erobert. Wo auch immer dem Musendienst eine Stätte geweiht ist, da übt sie unumschränkte Macht. Und weil sich in ihr ein universeller Geist abspiegelt, dem es gegeben war, das Große, Schöne und Erhabene mit überzeugender Wahrheit darzustellen, wird sie ihre Herrschaft behaupten, so lange es eine Tonkunst auf Erden giebt.



Verlag von Brachvogel & Ranft in Berlin.

Inhalt. Erster Theil: Die Idee im Allgemeinen. Bedeutung und Eigenthümlichkeit des Pianofortes. — Geschichte der Klavier-Virtuosität. — Kritik und geschichtlicher Ueberblick der Klavierschulen und Schriften über Klavierspiel. Zweiter Theil: Die Darstellung des Klavierschönen im Besonderen. Erster Abschnitt: Die Technik (8 Kapitel). — Zweiter Abschnitt: Der Vortrag (7 Kapitel).

Alle Theile des Buches, sowohl die historischen, wie die der Technik und dem Vortrag gewidmeten, gehören zum besten und lehrreichsten, was wir über dieses Thema überhaupt besitzen und verdienen das eifrigste Studium jedes Klavierspielenden, ganz besonders aber der Fachleute.

Reißmann, August, Geschichte des Deutschen Liedes. Mit Musikbeilagen und vielen in den Text gedruckten Beispielen. 1874. gr. 8. geh. 6 Mark.

Inhalt: Ursprung und Art altdeutschen Gesanges. — Der Minnegesang. — Der Meistergesang. — Das Volkslied. — Das Kunstlied im 16. Jahrhundert. — Das Lied unter dem Einfluß der Musikübung des 17. Jahrhunderts. — Das volksthümliche Lied. — Die neue Lyrik. — Das Lied in seiner Vollendung — Romanze und Ballade. — Lied und Ballade der Gegenwart

Reißmann, August, Die Königliche Hochschule für Musik in Berlin. 1876. gr. 8. geh. 80 Pf.

Reißmann, August, Von Bach bis Wagner. Zur Geschichte der Musik. 1861. gr. 8. geh. 2 Mark 70 Pf.

Schnellkomponist, Der, Untrügliche Anleitung für Jedermann, in kurzer Zeit ein bedeutender Komponist zu werden. Zweite Auflage der industriellen musikalischen Kompositionslehre von Theophilus Plümpfer, durchgefallenem Konservatoristen. 1888. geh. 75 Pf.

Tappert, Wilhelm, Musikalische Studien. 1868. gr. 8. geh. 4 Mark 50 Pf.

Inhalt: Wandernde Melodien. — Ein Umbildungs-Prozeß. — Der übermäßige Dreiklang. — Die alterirten Akkorde. — Ein Dogma. — Zooplastik in Tönen.

v. Wasielewski, W. J., Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Mit Abbildungen von Instrumenten und Musikbeilagen. 1871. gr. 8. geh. 10 Mark.

Inhalt: Die Instrumente des 15. und 16. Jahrhunderts. — Die praktische Musikübung im 16. Jahrhundert. — Die Instrumentalkomposition im 16. Jahrhundert.

Biographien

hervorragender Tonkünstler.

Druck von Fr. Aug. Eupel in Sondershausen.

Verlag von Brachvogel & Ranft in Berlin.

Dante's Göttliche Komödie. Übersetzung, Kommentar und Biographie Dante's von August Kopisch. Dritte Auflage, bearbeitet von Dr. Theodor Paur. Mit 12 Vollbildern von [illegible] und 2 Stammtafeln. 1887. geb. 12 Mark, in Halbfranz geb. 15 Mark.

Freudvoll und Leidvoll. Liebesgedichte von [illegible]. Siebente vermehrte Auflage. 1887. In Leinw. mit Goldschnitt geb. 3 Mark 60 Pf.

Gedenkbuch fürs Haus. Mit Titelblatt in Gold- und Buntdruck und 1 Vollbildern in Holzschnitt. Zehnte Auflage. In Leinw. mit Goldschnitt geb. 6 Mark 50 Pf.; in Kalbleder oder Buckskin-Leder mit Schloß 8 Mark.

Das „Gedenkbuch" bietet für jeden Tag des Jahres ein Motto in einem bedeutungsvollen Ausspruche großer Denker und Dichter oder in einem Kernspruche aus der Gesinnungstüchtigkeit guter alter Zeit. Ein jedes ein ganzer Spruch mit ganzem Sinn, zu Beachtung und Verwahrung anregend.

In einsamen Stunden. Erbauliches und Beschauliches in Liedern. Mit Titelbild von J. Dirnecking. Achte vermehrte Auflage. 1887. In Leinw. mit Goldschnitt geb. 3 Mark.

Kirchner, Lic. Dr. Friedr., Diätetik des Geistes. Eine Anleitung zur Selbsterziehung. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. 1886. geh. 5 Mark, in Leinw. geb. 6 Mark.

Inhalt: **Der Zweck des Daseins.** Nothwendigkeit der Selbsterziehung. — Der Werth des Lebens. — Der Mensch. — **Die Zucht des Leibes.** Die Bedeutung des Leibes. — Der Bau unseres Körpers. — Physische Selbsterziehung. — **Die Zucht des Denkens.** Der Denkprozeß. — Denkregeln. — Die Phantasie. — **Bildungsideale.** Was heißt Bildung. — Intellektuelle Bildung. — Ästhetische Bildung. — **Der Charakter.** Die Individualität. — Sittlichkeit. — Religiosität.

Stahr, Adolf, Goethe's Frauengestalten. Mit zwei Porträts: Lotte und Minna Herzlieb und dem Faksimile eines von Goethe an Minna Herzlieb, das Original der Ottilie in den Wahlverwandtschaften, gerichteten Gedichts. Siebente vermehrte Auflage. 1886. In Leinw. geb. 9 Mark.

Stahr, Adolf, G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke. Mit einem Bildniß Lessing's in Stahlstich und einem Faksimile aus „Emilia Galotti". 2 Bände. Neunte vermehrte und verbesserte Auflage. 1887. In Leinw. geb. 7 Mark 50 Pf.

Druck von Fr. Aug. Eupel in Sondershausen.



